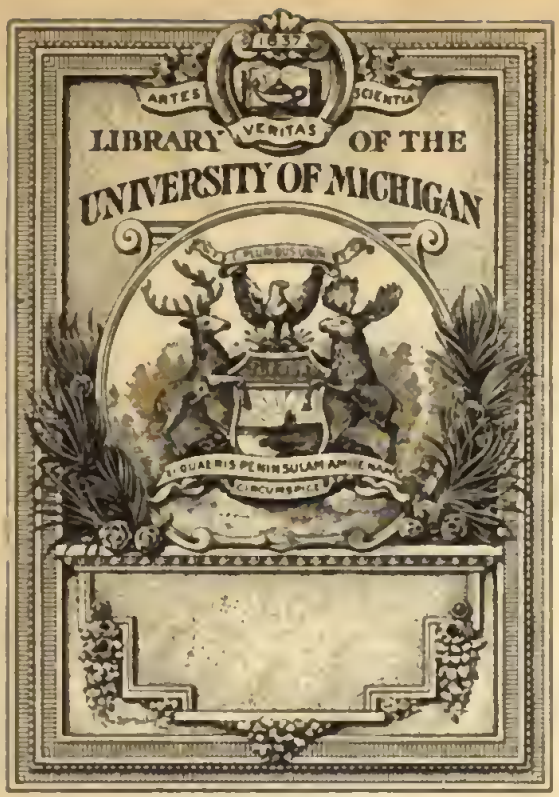
A 3 9015 00392 338 3
University of Michigan - BUHR



THE GIFT OF
Mrs. Geo. Morris

THE GIFT OF
Mrs. Geo. Morris

.11826

Geſchichte

der

Wiſſenſchaften in Deutſchland.

Neuere Zeit.

Siebenter Band.

Geſchichte der Aeſthetik in Deutſchland.

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTÄT
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.

HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

München.
Literariſch-artiſtiſche Anſtalt
der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1868.

Geſchichte

der

61327

Aeſthetik in Deutſchland.

Von

Hermann Lotze.

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTÄT
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.

HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

München.
Literariſch-artiſtiſche Anſtalt
der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1868.

B4
221
.G3
L8e
cop.2

Inhalt.

Seite

Erſtes Buch.

Geſchichte der allgemeinen Standpunkte. . . . 1

Erſtes Kapitel. Die Anfänge der Aeſthetik durch Baumgarten, Winckelmann und Leſſing.

Baumgartens Anknüpfung an Leibnitz. — Die präſtabilirte Harmonie. — Die Empfindung als verworrene Erkenntniß. — Aeſthetik als Logik der Empfindung. — Baumgartens Scheu vor dem Heterokosmiſchen. — Winckelmanns Verdienſte. — Sein falſcher Begriff von dem Ideal des Schönen. — Neigung zur Allegorie. — Nach Leſſing Schönheit der einzige Zweck der Kunſt. — Beginnender Streit über Form oder Inhalt als Sitz der Schönheit. — Nach Leſſing das Schöne nicht in bloßer Form beruhend 3

Zweites Kapitel. Kants Grundlegung der wiſſenſchaftl. Aeſthetik.

Aprioriſche Elemente in der theoretiſchen und in der praktiſchen Vernunft. — Kritik der Urtheilskraft als entſprechende Betrachtung des Allgemeingültigen im Gefühl. — Subjectivität des Geſchmacksurtheils. — Das Schöne, das Angenehme, das Gute. — Schön, was ohne Intereſſe gefällt. — Schön, was ohne Begriff allgemein gefällt. — Kein objectives Princip des Geſchmacks möglich. — Schönheit Zweckmäßigkeit ohne Zweck. — Freie Schönheit allein reine Schönheit; eben deshalb von geringem Werth. — Größeres aber nicht rein äſthetiſches Intereſſe der anhängenden Schönheit. — Vertheidigung Kants gegen Einwürfe Zimmermanns 31

Drittes Kapitel. Herders Hervorhebung der Bedeutſamkeit im Schönen.

Mißverſtändliche Angriffe auf Kant. — Das Schöne gefalle nie ohne Begriff. — Ueber das Symboliſche als Grund äſthetiſcher Eindrücke. — Herders Neigung zur Allegorie. — Begründung des äſthetiſchen Wohlgefallens auf Sympathie. — Mangelhafte Anknüpfung des Schönen an das Gute 70

Viertes Kapitel. Schillers Vermittlung zwiſchen Schönheit und Sittlichkeit.

Architectoniſche Schönheit der menſchlichen Geſtalt. — Die menſchliche Geſtalt als Ding im Raume. — Ueber das Verhältniß zwiſchen der räumlichen Erſcheinung und dem ſittlichen Innern. — Künſtliche Schwierigkeiten hierin und ihre Auflöſung. — Die Handlungen als Ausdruck der ſchönen Seele. — Schillers Anſichten über die rein formale Natur des Schönen 87

Seite

Fünftes Kapitel. Die Weltſtellung der Schönheit im Idealismus Schellings.

Rückkehr der Philoſophie zur Aufſuchung des Weltplans. — Die Welt für Fichte verſinnlichtes Material der Pflicht. — Das Abſolute Schellings und die Schematiſirung der Welt. — Vorbildliche und nachbildliche Welt. — Worin das Schlimme der Endlichkeit liegt. — Zergliederung des Begriffs vom Unendlichen. — Die vorbildliche Welt hat nur idealen, die nachbildliche mechaniſchen Zuſammenhang ihrer Theile und Ereigniſſe. — Unterſcheidung des Schönen vom Seienden überhaupt. — Ob Schönheit den Urbildern oder den Nachbildern zukommt. — Vertheidigung Schellings gegen die Zumuthung einer vorweltlichen Aeſthetik 112

Sechſtes Kapitel. Die Phantaſie als Schöpferin des Schönen bei Solger und Schleiermacher.

Solgers Ideen in Gott. — Schöpferiſche Thätigkeit Gottes; Verſtändniß der Schönheit durch die nachſchaffende des Menſchen. — Mangelhafte Unterſcheidung des gemeinen und des höheren Erkennens. — Logiſcher Formalismus Solgers. — Unvollkommne Beſtimmung der Phantaſie. — Schleiermacher. — Krauſe. — Schopenhauer . . . 151

Siebentes Kapitel. Hegels Einordnung der Schönheit in den dialektiſchen Weltplan.

Sinn der Dialektik überhaupt. — Nicht die Begriffe ändern ſich dialektiſch, ſondern der Inhalt, der ihnen untergeordnet iſt. — Verſuch, ſich dieſer Dialektik durch eine dialektiſche Methode zu bemächtigen. — Ihre drei Wurzeln und ihr Mißverſtändniß. — Aeſthetiſcher Character der Dialektik Hegels. — Aeſthetik als Theil des Syſtems. — Mangelhaftigkeit aller Naturſchönheit verglichen mit der Kunſtſchönheit. — Unvollkommene Beſtimmung der äſthetiſchen Elementarbegriffe . . 168

Achtes Kapitel. Innere dialektiſche Gliederung der Aeſthetik durch Weiße und Viſcher.

Sinn des Ausdrucks Idee bei Weiße und Differenz von Hegel. — Die drei Ideen des Wahren, des Schönen und des Guten. — Das Reich des Schönen als geſchloſſene Selbſtentwicklung der Idee der Schönheit. — Ueberſicht der hier unterſchiedenen Entwicklungsſtufen. — Die äſthetiſche Begriffswelt, die Kunſt, der Genius. — Andere Anordnung bei Viſcher 196

Neuntes Kapitel. Rückkehr zur Aufſuchung der wohlgefälligen Urverhältniſſe des Mannigfachen bei Herbart.

Die bisher ungelöſte Aufgabe der Aufzeigung deſſen, was unter den Begriff der Schönheit fällt. — Herbarts philoſophiſche Zuſchärfung der Aufgabe. — Zweifelhafte Annahme durch ſich ſelbſt gefallender Verhältniſſe ohne reale Bedeutung. — Das äſthetiſche Urtheil und das Gefühl. — Subjective und objective Gültigkeit des Schönen. — Erklärung gegen den Vorſchlag einer rein formalen Aeſthetik . . . 225

Zweites Buch.

Geſchichte der einzelnen äſthetiſchen Grundbegriffe. . . 247

Erſtes Kapitel. Verſchiedene Arten des äſthetiſch Wirkſamen.

Gradunterſchiede der Schönheit überhaupt möglich. — Das Angenehme, das Schöne und das Gute als Glieder einer und derſelben Reihe. —

Seite

Alle Gefühle gehören dem Gebiet der Aesthetik an. — Das Aesthetische subjectiver Erregung. — Das Angenehme der Sinnlichkeit, das Wohlgefällige der Anschauung, das Schöne der Reflexion 249

Zweites Kapitel. Vom Angenehmen der Empfindung.

Aesthetischer Werth der einfachen Sinnesempfindung. — Ton und Farbe. — Die Höhenskala der Töne. — Der Grund der Consonanzen und Dissonanzen. — Die Schwebungen nach Helmholtz. — Unzulänglichkeit blos physiologischer Begründung. — Herbarts psychologische Deduction der Consonanz. — Harmonien der Farben. — Parallelisirung der Farben und Töne durch Unger. — Complementärfarben nach Brücke. — Geruch und Geschmack 265

Drittes Kapitel. Das Wohlgefällige der Anschauung.

Die Zeitgrößen und der Takt nach Herbart. — Verschiedenheit der zeitmessenden modernen Musik und der gewichtmessenden metrischen Recitation. — Aesthetischer Werth des Metrischen überhaupt nach Moriz und Wilh. Schlegel. — Der goldne Schnitt als allgemeines ästhetisches Gesetz räumlicher Gestaltung nach Zeising und Fechner. — Aphorismen über Figuren, Symmetrie und Gruppirung. — Die intellectuellen Verknüpfungsformen des Mannigfachen: Consequenz, Verwicklung, Spannung, Ueberraschung und Aehnliches 294

Viertes Kapitel. Die Schönheiten der Reflexion.

Das Erhabene nach Kant, Solger, Weiße, Vischer. — Grundgedanke und verschiedene Formen des Erhabenen. — Das Häßliche nach gewöhnlicher Meinung. — Weißes dialektische Gleichung zwischen Schönheit und Häßlichkeit. — Das Häßliche nach Vischer und Rosenkranz. — Das Lächerliche nach Kant. — Die Erklärungen des Lachens. — Jean Paul's irrige Erklärung des Komischen. — Definition von St. Schütze. — Dialektische Stellung des Lächerlichen bei Vischer und Bohtz 324

Fünftes Kapitel. Die ästhetischen Stimmungen der Phantasie.

Schiller über das Naive und Sentimentale; und über Realismus und Idealismus. — Der Spieltrieb bei Schiller und der Begriff der Ironie. — Ironie bei Fr. Schlegel und Solger. — Die romantische Schule. — Der Humor nach J. Paul und Solger. — Forderung einer universalen Komik bei Weiße und Vischer. — Bedenken hierüber 353

Sechstes Kapitel. Die ästhetischen Ideale.

Der ideale Stoff der Kunst nach Schelling. — Mythologie und Weltansicht. — Symbol und Allegorie bei Solger. — Begriffsbestimmung des Ideals durch Weiße. — Dessen Dreiheit der Ideale: das antike, das romantische, das moderne. — Bemerkungen über das Wesentliche des modernen Ideals 390

Siebentes Kapitel. Die künstlerischen Thätigkeiten.

Versuche zur Bestimmung des Begriffs vom Genie bei Kant und Fries. — Weißes Lehre vom Gemüth, von der Seele und dem Geiste, von dem Talent, dem Genius und dem Genie. — Schillers ästhetische Erziehung der Menschheit. — Schleiermachers Nationalität der Kunst. — H. Ritters Darstellung der Bedeutung des Kunstlebens 421

Seite

Drittes Buch.

Zur Geſchichte der Kunſttheorien. 439

Erſtes Kapitel. Die Kunſt und die Künſte.

Abgrenzung des Geſammtgebietes der Kunſt. — Allgemeine Aeſthetik und Theorie der Künſte. — Naturnachahmung; Objectivirung; Idealiſirung. — Styliſirung und Manier. — Claſſification der Künſte nach Schelling, Solger, Hegel, Weiße, Viſcher, Kooſen, Zeiſing. — Beſchränkter Werth aller Claſſificirung. — Vorbemerkung zu den Kunſttheorien 441

Zweites Kapitel. Die Muſik.

Die Anwendung discreter Tonſtufen. — Die Geſtaltung der Skala, und der verſchiedenen Tonleitern nach Helmholtz. — Tonalität und Tonika; homophone und polyphone Muſik. — Aeſthetiſcher Werth der Conſonanzen und der Melodie. — Hanslicks Anſicht über die Unmöglichkeit des muſikaliſchen Gefühlsausdrucks. — Die namenloſen Gefühle Zweck der muſikaliſchen Compoſition. Drei Momente der Muſik: Zeiteintheilung, Harmonie, Melodie. — Dialektiſche Gliederung der Muſik. — Richard Wagner 461

Drittes Kapitel. Die Baukunſt.

Definitionen der Baukunſt. — Abhängigkeit vom Zweck und Schönheit des Nützlichen. — Conſtruction und Ornament. — Böttichers Tektonik der Hellenen. — Römiſche, romaniſche und gothiſche Baukunſt. — Hübſch über die Aufgaben der Baukunſt. — Controverſen über Gothik. — Die Proportionen. — Ueber den Bauſtyl der Gegenwart 504

Viertes Kapitel. Die Plaſtik.

Winckelmann und Leſſing über Laokoon. — Deutung dieſer Gruppe; Henke. — Die Milderung der Affecte zur Schönheit. — Die Ruhe der plaſtiſchen Geſtalt nach Winckelmann; Verbot des Tranſitoriſchen durch Leſſing; Widerſpruch Feuerbachs. — Körperſchönheit als Gegenſtand der Sculptur. — Normaltypus und Kanon. — Färbung. — Die Plaſtik formt nur göttliche Weſen. — Das Genre; die religiöſe und hiſtoriſche Sculptur und die modernen Aufgaben . . 551

Fünftes Kapitel. Die Malerei.

Abgrenzung der maleriſchen Schönheit gegen die architektoniſche, plaſtiſche und poetiſche. — Die maleriſche Behandlung des Nackten. Teichlein. — Die poetiſche Schilderung. Leſſing. — Naturnachahmung und Idealiſirung. Rumohr. — Styl und Manier. — Die verſchiedenen Style der Meiſter und der Schulen. — Erſcheinungen oder Ideen als Gegenſtand der Malerei. — Die religiöſe Malerei und das Genre. — Die geſchichtliche und die Landſchaft 577

Sechſtes Kapitel. Die Dichtkunſt.

Die Erzählung überhaupt und das Epos. — W. v. Humboldt über epiſche Poeſie. — Spätere Umgeſtaltung der Anſichten. — Der Roman. — Die lyriſche Poeſie. Character des Lyriſchen überhaupt. — Reflexionspoeſie und Lied. — Subjectivſte Lyrik. — Fremde Formen und künſtliche Formen. — Anſprüche des Volksliedes und der kunſtmäßigen Lyrik. — Die dramatiſche Poeſie. — Leſſings Reformen 619

Erſtes Buch.

Geſchichte der allgemeinen Standpunkte.

Erſtes Kapitel.

Die Anfänge der Aeſthetik durch Baumgarten, Winckelmann und Leſſing.

Baumgartens Anknüpfung an Leibnitz. — Die präſtabilirte Harmonie. — Die Empfindung als verworrene Erkenntniß. — Aeſthetik als Logik der Empfindung. — Baumgartens Scheu vor dem Heterokosmiſchen. — Winckelmanns Verdienſte. — Sein falſcher Begriff von dem Ideal des Schönen. — Neigung zur Allegorie. — Nach Leſſing Schönheit der einzige Zweck der Kunſt. — Beginnender Streit über Form oder Inhalt als Sitz der Schönheit. — Nach Leſſing das Schöne nicht in bloßer Form beruhend.

Es iſt niemals ein bedeutungsloſes Ereigniß in der Entwicklung der Wiſſenſchaft, wenn Fragen, welche einzeln längſt die Aufmerkſamkeit beſchäftigt hatten, zum erſten Male unter gemeinſamem Namen vereinigt und als beſtimmtes Glied in den Zuſammenhang menſchlicher Unterſuchungen eingereiht werden. Wie niedrig auch der Standpunkt geweſen ſein mag, von dem aus das neue Land zuerſt ins Auge fiel, und wie unvollſtändig darum die Ueberſicht ſeiner Geſtaltung: immer iſt es wichtig, daß dieſe vorläufige Beſitzergreifung das noch dunkle Gebiet unverlierbar in den Geſichtskreis der Wiſſenſchaft gerückt hat. Jede ſpätere Vervollkommnung der Anſichten findet es vor; jede iſt genöthigt, ſich mit ſeiner Erforſchung und ſeinem Anbau zu beſchäftigen; ſo in Berührung mit dem Ganzen der Erkenntniß geſetzt und befruchtendem Einfluß von dorther unterworfen entfaltet es nach und nach den inneren Reichthum, der dem Blicke des erſten Entdeckers entging.

Den Betrachtungen über das Schöne leiſtete in der Mitte des vorigen Jahrhunderts Alexander Baumgarten dieſen Dienſt, und allerdings in der beſcheidenen Weiſe, die wir eben bezeichneten. Sein unvollendet gebliebenes Werk (Aesthetica und Aestheticorum pars altera, Frankfurt a. O. 1750—1758) führt zum erſten Male unter dem Namen der Aeſthetik den neuen Zweig der Unterſuchung in das Lehrgebäude der philoſophiſchen Wiſſenſchaften ein. Als Leitfaden akademiſcher Vorleſungen noch in ermüdendem Latein geſchrieben und durch Kunſtausdrücke überlaſtet iſt ſeine Arbeit wenig anziehend; noch mehr bleibt ſie hinter dem, was wir jetzt von gleichnamigen Darſtellungen erwarten, durch die Beſchränktheit ihres äſthetiſchen Geſichtskreiſes zurück. Weder die Schönheit der Natur, noch Werke der bildenden Kunſt haben zu dieſer Unterſuchung angeregt; Redekunſt und Poeſie des Alterthums, ſelten die der neueren Völker, geben ihr die Veranlaſſungen ihrer Fragen und die Erläuterungsbeiſpiele zu ihren Antworten. Darin gleicht Baumgartens Leiſtung den äſthetiſchen Ueberlegungen, welche in dem literariſchen Leben Deutſchlands das Streben der verſchiedenen Dichterſchulen nach Ausbildung des poetiſchen und redneriſchen Geſchmacks auch früher veranlaßt hatte; aber während dieſe vereinzelten Verſuche nur flüchtige Erwähnung ihres Daſeins verdienen, feſſelt die Erſtlingsgeſtalt, die Baumgarten der beginnenden Wiſſenſchaft gab, durch einige auf lange Zeit wichtig gebliebene Geſichtspunkte, welche er der Philoſophie ſeines Meiſters Leibnitz entlehnte.

Wir bewundern die Vielſeitigkeit, mit welcher Leibnitz auf alle menſchlichen Intereſſen einging; zu dem Ganzen einer geſchloſſenen Lehre hatten ſich indeſſen nur wenige nahverwandte Gedankenkreiſe in ihm vereinigt. Die Frage nach dem Bande zwiſchen Körper- und Geiſterwelt und nach der Möglichkeit einer Wechſelwirkung beider hatte die vorangegangene Philoſophie vorzugsweis beſchäftigt; auf ſie richtete auch Leibnitz ſeine Aufmerk-

ſamkeit und ſchloß die Reihe der Erklärungsverſuche, die bereits jeden möglichen Geſichtspunkt benutzt zu haben ſchienen, mit einer neuen Auffaſſungsweiſe, auf deren Eigenthümlichkeit hier ein raſcher Seitenblick erlaubt iſt.

Die Vielheit der Dinge läßt die gewöhnliche Meinung wohl am Anfange der Welt aus Einer ſchaffenden Hand entſprungen ſein, aber in der Unterſuchung der veränderlichen Ereigniſſe, welche die Welt füllen, nachdem ſie da iſt, gelten ſie uns nur für viele, jedes als ſelbſtändig für ſich und als ruhend in ſich ſelbſt; keines von ihnen beginne aus eignem Antrieb eine neue Entwicklung, jedes erwarte vielmehr die Veranlaſſung dazu von Wechſelwirkungen, die zwiſchen ihm und denen, welche außer ihm ſind, nicht immer geſchehen, ſondern veränderlich eintreten und aufhören. Eben dieſe Wechſelwirkung nun, die zwiſchen an ſich ſelbſtändigen Dingen zeitweis einen nicht ſtets vorhandenen Zuſammenhang gegenſeitiger Mitleidenſchaft herſtellen ſollte, war vor allem da geheimnißvoll erſchienen, wo ſie zwiſchen Leib und Seele, zwei ohnehin unvergleichlich verſchiedenen Endpunkten, geſchehen mußte; aber auch da, wo ſie nur zwiſchen zwei vergleichbaren Dingen einzutreten hatte, war ſie der fortſchreitenden Unterſuchung ſo unbegreiflich in ihrem Hergang und ihrem Begriffe nach ſo widerſprechend geworden, daß Leibnitz nur in einer völlig andern, unſerer gewohnten Vorſtellungsweiſe fremdartigen Annahme die Erklärung des Weltlaufs zu finden hoffte.

Was uns als eine Reihe von außen her in den Dingen erzeugter Wirkungen erſcheint, das gilt ihm für den Ablauf von Veränderungen, welche jedes einzelne Weſen aus ſich ſelbſt heraus entſtehen läßt, nur geleitet durch die Folgerichtigkeit eines ſeiner eigenen Natur angehörigen Entwicklungsgeſetzes, und völlig unabhängig von jeder Einwirkung der Außenwelt, für deren Einfluß es keine zugängliche Stelle darbieten würde. Nun würde der Weltlauf in eine zuſammenhangloſe Vielheit von Beiſpielen ſolcher inneren Entwicklung zerfallen, wenn jedes einzelne

Weſen ohne Rückſicht auf die Natur aller andern nur ſeinem eignen eingebornen Traume folgte, und unbegreiflich bliebe die unwiderleglichſte Thatſache aller Erfahrung, die nämlich, daß allerdings Lagen und Zuſtände der einen Dinge von Zuſtänden und Lagen der andern abhängen. Aber die durchgängige Beziehung jedes Dinges und ſeines Entwicklungsgeſetzes auf die Naturen und Entwicklungsgeſetze aller übrigen iſt ſo ſehr eine der weſentlichſten Anſchauungen Leibnitzens, daß grade von dieſer Seite her ſeine Anſicht als Lehre von der vorausbeſtimmten Harmonie aller Dinge am meiſten bekannt iſt. Dieſer Name drückt den Sinn der Lehre nicht glücklich aus; er läßt das Mißverſtändniß möglich, die Uebereinſtimmung, durch welche die unabhängigen Entwicklungen aller einzelnen Weſen zu dem Ganzen Eines Weltplans verſchmelzen, als eine zwiſchen dieſen Weſen geſtiftete Ordnung anzuſehen, die zwiſchen denſelben Weſen auch hätte ungeſtiftet bleiben oder anders eingerichtet werden können, als ſie iſt. Nichts meint Leibnitz weniger als dies. Für ihn ſind die einzelnen Weſen nur als Theile des Ganzen, das ſie umfaßt, und keineswegs haben ſie außerhalb der Weltordnung, in welcher ſie wirklich ſind, oder vor ihrem Eintritt in dieſelbe, ein Daſein oder eine Natur, die ſie befähigte, nun erſt als Bauſteine zu dieſer, vielleicht auch zu einer andern Welt benutzt zu werden. Wo daher Leibnitz, von der Schöpfung ſprechend, der vielen möglichen Welten gedenkt, die dem göttlichen Geiſte vorgeſchwebt, da verfehlt er nicht hinzuzufügen, daß die Verwirklichung der einen, die nun wirklich iſt, nicht in einer willkürlichen Gliederung und Zuſammenpaſſung bereit liegender, auch anders verbindbarer Theile beſtanden habe. Nur darin ſei die Schöpfungsthat gelegen, daß Gott aus vielen denkbaren Weltordnungen das Ganze dieſer Welt als Ganzes billigend gewählt und daß ſein Wille der auch für ſeine Allmacht unabänderlichen Geſammtheit folgerecht zuſammenſtimmender Theile, welche der Sinn dieſer Welt einſchloß, geſtattet habe, vereinigt aus der Möglichkeit des

Denkbaren in die Wirklichkeit des Seins überzugehen. Nun eben, weil keiner dieſer Theile außer dem Ganzen iſt, und keiner etwas Anderes iſt, als was er für das Ganze und in ihm bedeutet, ſo ſtimmen die Entwicklungen aller einzelnen zu dem Zuſammenhang Eines Weltlaufs von ſelbſt zuſammen und ſie bedürfen nicht der Vermittlung mannigfacher Wechſelwirkungen, um erſt nachträglich, als wären ſie urſprünglich einander fremd, in die erforderlichen gegenſeitigen Beziehungen geſetzt zu werden.

Mit Unrecht würde man alſo den Kern dieſer Lehre in der Annahme einer zeitlich vorangehenden, die Ereigniſſe aller Zukunft willkürlich zuſammenpaſſenden Berechnung ſuchen; was ſie beabſichtigt, läßt ſich kurz als ein Verſuch bezeichnen, in der Erklärung der Wirklichkeit den Zuſammenhang von Urſachen und Wirkungen durch den andern von Gründen und Folgen zu erſetzen, mithin den zeitlichen Verlauf geſchehender Ereigniſſe von demſelben Geſichtspunkte aus zu betrachten, von dem aus wir die Verknüpfung einer Vielheit zeitlos gültiger Wahrheiten anzuſehen pflegen. Die Einheit aller geometriſchen Wahrheit bringt es mit ſich, daß in einem beliebigen Dreieck nicht nur die gegebene Größe der Winkel die relativen Längen der Seiten beſtimmt, ſondern auch die gegebenen Längen der Seiten die Größen der Winkel bedingen, unter denen ſie zuſammenſtoßen können; jedes dieſer Verhältniſſe bedingt als Grund das andere als ſeine Folge; keines aber bringt das andere durch eine von ſeinem Daſein noch verſchiedene Anſtrengung des Wirkens hervor, am wenigſten ſo, daß einſeitig das eine als die erzeugende Urſache, das andere als deſſen Wirkung ſich faſſen ließe. Der Zuſammenhang der Wirklichkeit iſt nach Leibnitz kein anderer, und wir ſtellen ihn falſch und willkürlich vor, wenn wir ein Ereigniß durch ein anderes, nicht aber auch dies letztere durch jenes erſtere bedingt denken und wenn wir überhaupt einen beſonderen Vorgang des Wirkens für nöthig halten, um eine Folge erſt hervorzubringen, die vielmehr allemal ſchon mitgegeben ſei,

ſobald ihr Grund beſteht. Nicht blos der Wind und die Welle treibe das Schiff, ſondern auch das Schiff ſei Grund der Welle und des Windes. Denn die Wirklichkeit, Ein Ganzes in ſich ſelbſt, iſt von Seiten ihrer Vielheit angeſehen, ebenſo wie jenes Dreieck, ein Syſtem des Mannigfachen, deſſen jeder Theil wechſelsweis als Grund und als Folge jedes andern angeſehen werden kann; in dieſem Ganzen kann auch jenes Schiff nicht ſein, ohne daß da, wo es iſt, in gleichem Augenblicke der Wind und die Wellen wären, die es uns zu treiben ſcheinen. Indem ſo das Ganze der Welt, und durch die Kraft des Ganzen getrieben, jeder einzelne Theil ſich als Function jedes andern entwickelt, entwickeln ſich alle zuſammen in jenen auseinander berechneten Verhältniſſen, die uns den einſeitigen Schein einer Bewirkung jedes einzelnen Ereigniſſes durch ein anderes einzelne verurſachen.

Die Triftigkeit dieſer Anſicht zu beurtheilen iſt nicht unſere Pflicht; welche Anknüpfung ſie der Aeſthetik gewährte, finden wir, wenn wir ſie einen Schritt weiter verfolgen und nach dem Weltinhalte fragen, dem ſie die ebengeſchilderte formale Weiſe ſeines Beſtehens und ſeiner Entwicklung zuſchrieb. Wie nun Alles, was der gewöhnlichen Meinung als erzeugender und vermittelnder Zwiſchenmechanismus im Lauf der Ereigniſſe erſchien, dieſe Bedeutung für Leibnitz verloren hatte, ſo fand er noch weniger das wahrhaft Seiende in einem dunklen und ſpröden Kern von Sachlichkeit, der dem Geiſte ewig fremdartig gegenüberſtände; nur geiſtige Regſamkeit galt ihm vielmehr für wahre Wirklichkeit; lebendige Seelen waren alle die einfachen Weſen, die Monaden, aus denen er das Weltall aufgebaut dachte. Aber dieſe Anerkennung des geiſtigen Lebens als des allein wahrhaften Seins wurde durch eine verhängnißvolle Einſeitigkeit geſchmälert. Unlängſt vorher hatte Descartes Ausdehnung und Denken als die einzigen klaren Begriffe hervorgehoben, und jene war zur Geſammtbezeichnung für das Weſentliche des körperlichen Da-

ſeins, dieſes zur Geſammtbezeichnung des geiſtigen geworden. Es iſt eine Nachwirkung hiervon, daß auch Leibnitz, mit Nichtachtung deſſen, was Gefühl und Wille Eigenthümliches beſitzen, das geiſtige Leben nur von Seiten ſeiner vorſtellenden, denkenden und erkennenden Thätigkeit ins Auge faßt. Die Veränderungen, die jede Monade vermöge ihrer urſprünglichen Zuſammengehörigkeit mit dem Ganzen der Welt in jedem Augenblicke entſprechend den Veränderungen aller übrigen erfährt oder in ſich hervorbringt, erſcheinen ihm ausſchließlich in Geſtalt von Vorſtellungen, durch welche jede von ihrem Standpunkt aus jenes Ganze abbildet, das innere Entwicklungsgeſetz der Monade nur als ein Drang, von einer Vorſtellung zu einer andern überzugehen. Je nach der Bedeutung aber, die jedes Weſen für das Ganze hat, und nach den Vortheilen oder der Ungunſt ſeiner Stellung in demſelben iſt jedem ſeine beſondere Weiſe dieſer Spiegelung unvermeidlich: nur die bevorzugteſten Geiſter bilden in voller Klarheit begrifflicher Erkenntniß die Welt ab, die unvollkommenſten nur in verworrenen Vorſtellungen; zwiſchen beide in die Mitte geſtellt hat der Menſch für Einiges die gegliederte Klarheit logiſcher Erkenntniß, für Anderes nur eine unzerdenkbare Miſchung undeutlicher Vorſtellungen: die ſinnliche Empfindung.

In jener merkwürdigen, durch ihren poetiſchen Reiz feſſelnden Lehre von der Einheit der Welt und der zwangloſen Harmonie ihrer unzähligen Sonderentwicklungen hätte ein lebendiger Sinn vielleicht unmittelbare Antriebe gefunden, der Schönheit zu gedenken, und ihre Betrachtung mit den Unterſuchungen über die Wirklichkeit zu verknüpfen. Sie ſind nicht benutzt worden; an dieſe Zweitheilung des menſchlichen Vorſtellens dagegen ſchloß ſich die beginnende Aeſthetik an; auch dies zunächſt in ſehr äußerlicher Weiſe. Für eine Weltanſicht, welche, wie die geſchilderte, jede Sonderentwicklung eines einzelnen Weſens in durchgängiger Harmonie mit dem Weltganzen geſchehen läßt, und

welche folgerecht auch die verworrenſte und undeutlichſte Weltvorſtellung ausdrücklich als wahre Vorſtellung der Welt bezeichnet, für eine ſolche Anſicht hat es zwar Schwierigkeit, Stellung und Bedeutung einer Wiſſenſchaft begreiflich zu machen, welche vermeidbare Wege des Irrthums von aufzuſuchenden Wegen der Wahrheit unterſcheiden will. Indeſſen die Logik, welche dieſen Anſpruch erhebt, war ein alter feſtſtehender Beſitz der Wiſſenſchaft, den jede Anſicht anerkennen mußte. Sie erhob und erfüllte jedoch jenen Anſpruch nur in Bezug auf die deutliche Erkenntniß durch Begriffe; für die Sinnlichkeit fehlte eine ähnliche Lehre. Um dieſen Mangel an Symmetrie in der Gliederung des philoſophiſchen Syſtems zu beſeitigen, wurde die Aeſthetik geſchaffen, als nachgeborne Schweſter der Logik und empfing ihren Namen von dem Empfinden, mit dem ſie ſich zu beſchäftigen hatte.

Ihre Stellung zu ihrem Gegenſtand konnte nicht dieſelbe ſein, wie die der Logik zu dem ihrigen. Gedanken laſſen ſich, wie dies nun auch zugehen mag, richtig und falſch verknüpfen und durch Verbeſſerung der falſchen Verknüpfungen die Wahrheit ſich erzeugen; Empfindungen ſind uns gegeben und ändern ſich nicht durch abſichtliches Streben, anders und beſſer zu empfinden; nur ſo weit wir ſelbſt Empfindungen erzeugen, laſſen ſich für dies Handeln Vorſchriften geben, welche die beſſere Empfindung hervorzurufen, die ſchlechtere zu vermeiden lehren. Obwohl als Theorie der niederen Erkenntniß bezeichnet, entſpricht daher die Aeſthetik nur ihrem andern Namen als Lehre von der Kunſt, ſchön zu denken; denn bei dem geringen Antheil, den die Schönheit der Natur und der bildenden Kunſt erweckte, wendet ſich die Aeſthetik doch wieder nur der Verknüpfung und dem Vortrag der Gedanken zu, nämlich dem anſchaulichen, ſinnlichen, bildlichen und rhythmiſchen Elemente der Darſtellung, deſſen Bedeutung ſich nicht ganz in deutliche Begriffe ausprägen läßt. Unter den nützlichen Anwendungen, durch die Baumgarten

ſeine Lehre empfiehlt, iſt die verſtändlichſte, daß ſie das wiſſenſchaftlich Erkannte jeder Faſſungskraft anzupaſſen anleite; wenn ſie zugleich taugen ſoll, die Vervollkommnung der Erkenntniß über die Grenzen des genau Erkennbaren hinaus zu erweitern, ſo ahnt man nur, was damit fehlerhaft beabſichtigt war, ohne zu begreifen, wie es ſich hätte erreichen laſſen.

Man bemerkt leicht in dieſer Grundlegung einen Irrthum, welcher die deutſche Aeſthetik auf lange hinaus geſchädigt hat. Die Wiſſenſchaft, welche die Aufgabe ihrer eigenen Bemühungen mit Recht allein im Wiſſen ſucht, iſt immer der Verſuchung ausgeſetzt, dieſe von ihr ſelbſt zu übende Weiſe der Thätigkeit, das denkende Erkennen, als das Ganze oder als den Gipfel alles geiſtigen Lebens anzuſehen. Dieſe Ueberſchätzung, deren Einſchleichen in Leibnitzens Gedanken ich andeutete, beruft ſich mit Unrecht auf die anzuerkennende Thatſache, daß Bewußtſein in dem allgemeinſten Sinne des Fürſichſeins allerdings als formaler Character das geiſtige Leben in allen ſeinen Zuſtänden von dem Daſein unbeſeelter Dinge unterſcheidet, die ohne in irgend einer Weiſe ſich ſelbſt zu beſitzen und zu genießen, nur Gegenſtände der Betrachtung für Andere ſind. Innerhalb dieſes allgemeinen Fürſichſeins, deſſen Form ſie alle tragen, unterſcheiden ſich dennoch die verſchiedenen Aeußerungen des Geiſtes durch Eigenthümlichkeiten, die ſich nicht als Gradabſtufungen einer einzigen Wirkungsweiſe deuten laſſen; am wenigſten aber iſt das Denken berufen, dieſe urſprünglichſte Thätigkeit zu ſein. Denn eben ſeine Leiſtungen grade beſtehen nur in Beziehungen, Vergleichungen, Trennungen und Verknüpfungen von Inhalten, die es nicht ſelbſt erzeugen kann, und ohne deren Gegebenſein durch völlig andere Thätigkeiten des Geiſtes ſeine eignen Bemühungen gegenſtandlos und unmöglich ſind. Die Empfindungen der Farben und der Töne, die unſere Sinne uns erregen, die räumlichen Anſchauungen, in welche wir die äußern Eindrücke zuſammenfaſſen, die Arten der Luſt und Unluſt, die wir erleiden und

alle die Werthbeſtimmungen, die wir auf klar oder unklar Erkanntes legen, alle dieſe Vorgänge ſind nicht mißlingende Verſuche zu denken, ſondern ſie ſind jene geiſtigen Urerlebniſſe, welche, nachdem ſie in ihrer Eigenthümlichkeit erlebt ſind, das Denken in Bezug auf ihre Aehnlichkeiten oder Unterſchiede vergleichen, aber durch keine ſeiner eigenen Thaten erklären oder erzeugen kann. Dies nun bemerkte man wohl, daß der Reiz der Schönheit nicht an den Leiſtungen jenes logiſch klaren Erkennens haftet, deſſen ganze Herrlichkeit doch am Ende nur darein geſetzt worden wäre, jeden Inhalt durch ſeinen allgemeinen Gattungsbegriff und ſeine unterſcheidenden Merkmale zu denken; er haftete vielmehr unleugbar an den unzergliederbaren Empfindungen und Anſchauungen und an Verknüpfungen beider, die ohne begrifflich nachweisbaren Rechtsgrund eigenthümliche Gefühle der Werthanerkennung in uns hervorrufen. Aber anſtatt den Grund der Schönheit in Etwas zu ſuchen, was größer und höher vielleicht als alles Denken, jedenfalls aber von ihm verſchieden iſt, ſuchte man ihn in Folge des begangenen Irrthums in der Unvollkommenheit, mit welcher jene geiſtigen Regungen hinter ihrer Aufgabe, denkende Erkenntniß zu ſein, zurückblieben.

Hieraus entſprang die Seltſamkeit, daß die deutſche Aeſthetik mit ausgeſprochener Geringſchätzung ihres Gegenſtandes begann. Sie mußte dieſen Gegenſtand in dem Gebiete ſinnlicher Erſcheinungen und der aus ihnen uns entſpringenden Gefühle ſuchen; aber ſie glaubt ſelbſt nicht, daß in alle Dem etwas liege, was ſich an Werth mit der vollſtändigen Deutlichkeit begrifflicher Erkenntniß vergleichen ließe. Nicht allein bei Baumgarten beginnt die Aeſthetik mit Entſchuldigungen ihres Daſeins; ſie gibt zu, Dinge zu behandeln, die eigentlich unter der Würde der Wiſſenſchaft ſeien, aber der Philoſoph, Menſch unter Menſchen, dürfe keine Art menſchlichen Thuns und Treibens vernachläſſigen. Dieſelbe Neigung hält bei ſeinen Nachfolgern an. Das

Gefühl für Schönheit findet Eſchenburg an die Undeutlichkeit der Vorſtellungen gebunden, und durch Zunahme der Deutlichkeit werde es geſchwächt; noch beſtimmter erklärt es Mendelsſohn für eine Mitgift nur endlicher Naturen, die zwar nicht zu lauter undeutlichen Vorſtellungen verurtheilt, deren Verſtand aber zu eingeſchränkt ſei, eine unendliche Mannigfaltigkeit denkend zur Einheit zu verknüpfen; der Schöpfer habe kein Gefallen am Schönen, er ziehe es nicht einmal dem Häßlichen vor. Mit dieſer letzten Aeußerung mag Mendelsſohn ſchwerlich gemeint haben, die denkende Einſicht Gottes ziehe die erkannte Einheit des unendlich Mannigfachen in keiner Weiſe der erkannten Zwieſpältigkeit des Unvereinbaren vor; aber die Wärme der Betheiligung, mit der unſer Gemüth jene Einheit, ohne ſie zergliedernd zu denken, in dem Gefühle der äſthetiſchen Luſt erlebt, dieſe, und durch ſie freilich unterſcheidet ſich Schönheit und Wahrheit, ſei nur die Folge unſerer Eingeſchränktheit und unſers Unvermögens. So erwärmen ſich etwa undurchſichtige Körper unter dem Lichtſtrahl, weil ihr innerer Bau nicht klar genug iſt, um ihn gleichgültig hindurchſtrahlen zu laſſen.

Eine Aeſthetik nun, welche verlangte, eine Art der Erkenntniß zu ſein, mußte auch in dem Schönen ſelbſt Wahrheit verlangen. Dieſe Folgerung zog Baumgarten in eigenthümlicher Weiſe. Ich habe vorhin Leibnitzens Anerkennung des geiſtigen Lebens als des wahrhaften Seins eine Bezeichnung des Weltinhaltes genannt, dem ſeine Theorie von der vorbeſtimmten Harmonie die formale Art ſeiner Exiſtenz vorſchrieb. Genauer genommen iſt jedoch auch dieſe Anerkennung noch immer nur die Angabe einer Form des Benehmens, in welcher ſich das Seiende bewegt: Vorſtellen iſt die allgemeine Thätigkeitsweiſe aller Monaden; aber was ſtellen ſie vor? Man wird ſchwer hierauf eine Antwort bei Leibnitz finden; mögen die Monaden jede von ihrem Standpunkt das Weltall abſpiegeln, ſo beſteht doch das Weltall ſelbſt nur aus anderen Monaden, denen zwar verſchiedene Standpunkte,

zu einander zugeſchrieben werden, ohne daß jedoch die relativen Lagen derſelben beſtimmt und ein Bauplan der Welt aus ihnen zuſammengeſetzt würde. Was daher jede Monade zu ſpiegeln findet, das iſt nur die Art, wie ſie ſich ſelbſt in andern, und dieſe andern ſich in einander ſpiegeln; es fehlt zuletzt jeder unabhängige Thatbeſtand und Inhalt der Welt, der in dieſer Spiegelung genoſſen würde. Auch in den Unterſuchungen der Theodicee, obwohl hier am meiſten dazu veranlaßt, hat Leibnitz dieſe Lücke nicht gefüllt; aber während es auch hier an einer Ueberſicht über die Gliederung der Welt fehlt, tritt der Gedanke, daß dieſe Welt, wie ſie auch näher betrachtet ſein möge, jedenfalls die beſte aller denkbaren Welten ſei, mit um ſo größerer Entſchiedenheit hervor.

Verſagte nun dieſe Philoſophie der Aeſthetik jene Anregungen, welche ihr ſpätere in der Deutung des Weltplans beſonders geübte Syſteme vielleicht zu freigebig aufdrängten, ſo erfüllte ſie durch dieſen Gedanken der beſten Welt die beginnende Wiſſenſchaft um ſo mehr mit einer Verehrung der Wahrheit, die unter dem Schein der Beſchränktheit einen unverächtlichen Kern des Guten enthält. Es haben ſich ſpäter Stimmungen geltend gemacht, denen alle Wirklichkeit ungenügend, unvollkommen in ihren ſtehenden Einrichtungen und ſchaal im gewöhnlichen Verlauf ihrer Begebenheiten ſchien; eine beſſere Welt ſollte die freiſchaffende Phantaſie auferbauen, und dieſer das Herz den Antheil widmen, den es dem unbefriedigenden Lauf der Wirklichkeit entzog. Dieſe Schwärmerei umgab die Wiege der deutſchen Aeſthetik nicht. Auch jene verworrene Erkenntniß, in welcher die Schönheit zu liegen ſchien, war doch in ihrer Art eine wahre Erkenntniß; ſie war noch immer ein Abbild der Wirklichkeit, und welchen Werth ſie für den Geiſt haben mochte, ſie hatte ihn nur durch ihre Uebereinſtimmung mit dieſer Welt. Das konnte nicht die Aufgabe der Kunſt ſein, Gebilde zu ſchaffen, die dieſer Wirklichkeit nicht angehörten: ſie beleidigte den Geiſt der Wahr-

heit, wenn ſie an die Stelle der Welt, die Gott die beſte geſchienen, Gewebe von Ereigniſſen und Erſcheinungen ſetzte, die nur in einer andern, alſo ſchlechteren Welt möglich ſind. Heterokosmiſch oder fremdweltlich nennt Baumgarten dieſe Erdichtungen und ſtreitet gegen ſie mit aller Lebhaftigkeit, die aus dem Bewußtſein eines richtigen Grundgedankens entſpringt, doch mit wenig Umſicht und Glück in ſeiner Anwendung. Im Ganzen gegen jede Erdichtung eingenommen, auch gegen die, welche nicht den allgemeinen Geſetzen dieſer Welt durch Unmöglichkeit, ſondern nur dem thatſächlichen Beſtand der Wirklichkeit durch Fremdartigkeit widerſpräche, ſieht er ſich doch bald zu einigen Zugeſtändniſſen an die Bedürfniſſe der Kunſt genöthigt. Er fährt fort, den Gebrauch einer mythologiſchen Fabelwelt von Seiten Derer zu tadeln, die nicht mehr an ſie glauben, aber er erlaubt die Benutzung von Erdichtungen, die der Wirklichkeit analog ſind. Dennoch ſchließt er mit dem Einwurf: warum doch, da dies ja alles Unwahrheit ſei, den einen Theil derſelben wenigſtens empfehlen? Und den heiligen Auguſtin ruft er als Beiſtand an und beruhigt ſich mit ihm: Lüge ſei nicht Alles, was wir erdichten, ſondern nur was Nichts bedeutet; die Erdichtung, welche ſich auf eine Wahrheit beziehen laſſe, ſei nicht Lüge, ſondern Verbildlichung des Wahren.

Unſtreitig klingen dieſe Aeußerungen kleinlich; ſie erinnern an die oft getadelte Geſinnung, welche den Eindruck einer künſtleriſchen Darſtellung durch die Frage nach dem wirklichen Geſchehenſein des Geſchilderten unterbricht, und ſich vom Nein entzaubert fühlt. Iſt aber dieſe Geſinnung in ihrem letzten Grunde durchaus unrecht? Beſitzt nicht wirklich eine künſtleriſche Schöpfung höheren Werth, wenn ihr Inhalt in vollem Ernſt der Wirklichkeit angehört, in welcher wir leben, weben und ſind? kann unſere Theilnahme für eine ſchöne Erſcheinung dauerhaft ſein, wenn ſie Nichts Wirkliches bedeutend, gegenſtand- und heimatslos neben der Welt ſchwebt? und welchen Sinn hätte es, daß

unſer Gemüth durch ein Spiel von Formen beſeligt würde, die ihre Macht nicht dem verdankten, daß ſie den Rhythmus des Lebens der Wirklichkeit abſpiegeln? Es mag ſein, daß der Anfang der deutſchen Aeſthetik nicht geſondert hat, was in dieſen Fragen zu ſondern iſt, aber ihre unklare Meinung verdient nicht Geringſchätzung. Es gibt für ſie nur Eine Welt und dieſe iſt die beſte; Alles was dem Menſchen widerfährt oder er leiſtet, hat Werth nur in ſeinem Zuſammenhang mit ihr; auch die Kunſt als lebendige Thätigkeit des Geiſtes iſt Nichts, wenn nicht ihr ganzes Streben ſich als Glied in die beſtehende Weltordnung und in die Reihe der Aufgaben einfügt, die uns von dieſer geſtellt werden. Dies Wahrheitsbedürfniß erkältet unſere Theilnahme für jede Mährchenwelt, an die wir nicht mehr glauben; als freies Erzeugniß der Phantaſie reizt ſie nur noch durch die allgemeine Wahrheit, die ſie enthält, ich meine nicht die Wahrheit, die ſich in einen Lehrſatz faſſen, ſondern jene, die völlig nur in dieſer lebendigen Bildlichkeit ergriffen werden kann, welche ihr als Einkleidung, aber doch eben nur als Einkleidung dient. Daſſelbe Bedürfniß erzeugt die Abneigung, geſchichtliche Thatſachen willkürlich nach künſtleriſchen Abſichten umgeformt zu ſehen. Leſſing, in der Hamburger Dramaturgie, hält mit Ariſtoteles es nicht für Pflicht des Dichters, uns die wirklichen Erlebniſſe der geſchichtlichen Geſtalten vorzuführen, deren Namen er benutze; er habe nur zu zeigen, was Menſchen von ihrem Character begegnen könne und müſſe. Auch darin liegt noch die Forderung einer Wahrheit der Darſtellung, die den Geſetzen dieſer Welt entſpricht; aber ſchwerlich wird Leſſing das deutſche Gemüth auch nur hiervon überzeugen, daß die Geſchichte für die Künſtler nur als Beiſpielſammlung für allgemeine pſychologiſche Wahrheiten zu dienen habe. Man benutze die geſchichtlichen Namen, meint er, für die erdichteten Dinge, weil wir bei ihnen an beſtimmte Charactere zu denken gewohnt ſind, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen ſcheinen, weil endlich, was

einmal wirklich geſchehen, glaubwürdiger iſt, als was nie geſchehen. Aber wenn die Kunſt, wie doch hier vorausgeſetzt wird, nur das ſchildert, was nach allgemeinen Geſetzen des Geſchehens möglich iſt, warum denn dann der Verſuch, ſeine Glaubwürdigkeit durch Berufung auf wirkliches Geſchehenſein zu ſteigern? Man wird zugeben müſſen, daß dieſe Berufung gar nicht die Wahrſcheinlichkeit erhöhen, ſondern daß ſie unmittelbar das Verlangen befriedigen will, nicht Dichtung im Sinne der Unwirklichkeit, ſondern Wirklichkeit zu ſehen. Leſſing unterſchätzt dies Bedürfniß, indem er zuviel dem Griechen glaubt, dem der Begriff einer Geſchichte nicht in dem Sinne eines zuſammenhängenden Weltplans geläufig iſt, in welchem jedes Einzelne *weſentlich*, ſondern nur in dem Sinn einer Folgenmenge aus allgemeinen Naturbedingungen, innerhalb deren jedes Einzelne ein unweſentliches *Beiſpiel* iſt.

Der Mangel der Anregungen, welche der lebendige Verkehr mit mannigfaltiger Kunſtſchönheit geben kann, hatte den Anfang der Aeſthetik gedrückt; aber gleichzeitig mit ihm ſtellte der begeiſterte Sinn Johann *Winckelmanns* in unvergänglichen Leiſtungen unſerm Volke die reiche Welt der bildenden Kunſt des Alterthums vor Augen und gab den ſpäteren Betrachtungen über die Schönheit unerſchöpflichen Stoff. Mit dankbarer Verehrung mag man alles wahre Verſtändniß der bildenden Kunſt auf ihn zurückführen: aber wenn ſeine Wirkſamkeit unermeßlich wichtig war um des großen Geſichtskreiſes willen, welchen er dem äſthetiſchen Nachdenken nahe legte, ſo liegen doch den allgemeinen Fragen, die unſere Geſchichte zu behandeln hat, ſeine Verdienſte zu fern, um ſie mit der ihnen ſonſt gebührenden Ausführlichkeit zu ſchildern. Nicht die belebenden Antriebe haben uns zu beſchäftigen, die er der archäologiſchen Forſchung gab; ſelbſt ſein zum erſten Mal unternommener Verſuch, in einer

umfaſſenden Kunſtgeſchichte die Entwicklung des künſtleriſchen Triebes der Menſchheit zu verfolgen, berührt nur unſer Gebiet; unwiederholbar endlich iſt die große Menge treffender Bemerkungen, die ihm über unzählige Einzelheiten der plaſtiſchen Darſtellung der Anblick der Kunſtwerke entlockt.

Aufgewachſen in literariſcher Beſchäftigung mit dem Alterthum, dann in ſpät erreichter Anſchauung der italiäniſchen Kunſtſchätze ſchwelgend, knüpfte er nicht an Principien einer philoſophiſchen Schule an, ſondern machte ſich einfach zum Ausleger der antiken Kunſt, deren Werke ihm die unmittelbare Offenbarung der Schönheit ſchienen. Die Wiſſenſchaft hatte nur geringen und mittelbaren Nutzen von dieſer Begeiſterung; aber für den äſthetiſchen Geſchmack und durch ihn doch auch für die Wiſſenſchaft war es ein bedeutſames Glück, daß ſo großer Eifer einem würdigen Ziele galt. Der verkümmerte Geſchmack der Zeit bedurfte der erfriſchenden Rückkehr zu dem Alterthum, am meiſten erfriſchend, wenn ſie zu der bildenden Kunſt zurücklenkte, in welcher jenes ſo unübertrefflich und ſeiner ſelbſt gewiß, die Gegenwart in ihren Erfolgen ſo wenig glücklich und ſo unklar in ihren Abſichten war. Obgleich daher in Winckelmanns Verſuchen zur Theorie der unbefriedigende Kreislauf der Gedanken wiederkehrt, die Alten zu preiſen, weil ſie das wahre Schöne gekannt, und wahres Schöne das zu nennen, was die Alten gebildet, ſo bleibt bei der Wahrheit ihres Inhalts und bei ihrer Bedeutung für jene Zeit die formelle Unvollendung ſeiner Reflexionen wenig zu bedauern. Und Etwas Großes war es doch, was ſeine dem Alterthum verwandte Seele, nicht zwar in doctrinärer Zergliederung, aber mit der Deutlichkeit der Begeiſterung ſeiner Zeit und ſeinem Volke vortrug; jene Achtung vor der Stille der wahren Erhabenheit, vor der Ruhe der Majeſtät, vor der Einfalt alles wahrhaft Schönen, die er der Hinneigung ſeines Zeitalters zu dem Lärmen angeblicher Großartigkeit, der Friedloſigkeit des Gewaltſamen, der Ueberladung geſuchter Reize

entgegenſtellte. Nirgends iſt er beredter, als in der Belegung dieſer Lehre durch die ergreifenden Vorzüge antiker Werke; dieſe reinere Stimmung des Geſchmacks bewirkt zu haben, iſt dem Verdienſt eines Fortſchritts in wiſſenſchaftlicher Aeſthetik gewiß nicht nachzuſetzen, an nachhaltiger Wirkſamkeit für die Entwicklung des Kunſtſinns unſtreitig vorzuziehen.

In einigen ausführlichen Schilderungen hat Winckelmann den ganzen Schönheitsgehalt bedeutender Kunſtwerke zergliedern wollen, des belvederiſchen Apoll, des berühmten Herkulestorſo, des Laokoon. Auserleſene Sorgfalt ſtyliſtiſcher Wendungen iſt abſichtlich auf dieſe Darſtellungen verwandt, dennoch geben ſie nur den durch Reflexion abgekühlten Ausdruck von Gefühlen, welche der Anblick jener Kunſtwerke erregt; über die künſtleriſchen Mittel, durch welche dieſer Eindruck möglich wird, ſind dieſe Ausarbeitungen weniger beredt, als viele Bemerkungen, die Winckelmann ſonſt gelegentlich hinwirft; auf äſthetiſche Principien führen ſie gar nicht. Auch dieſe hat allerdings Winckelmann mehrmals, obwohl mit liebenswürdig ausgeſprochnem Mißtrauen in ſeinen Erfolg, ſich klar zu machen verſucht: zu ſpät habe er ſich dieſem Gegenſtande zugewandt und könne nur unkräftig und ohne Geiſt von ihm reden. Um billig zu beurtheilen, wovon er ſelbſt ſo beſcheiden ſpricht, beachten wir zuerſt, daß ſein Nachdenken ſich auf die Welt der bildenden Kunſt beſchränkte, was die Allgemeingültigkeit ſeiner Ergebniſſe ſchmälert; dann, daß er ſelten in ruhiger Lehrdarſtellung, meiſt in aufbrauſendem Kampf gegen den Ungeſchmack ſprach. Dies führte ihn zu einer Unterſcheidung wahrer Schönheit und falſches Reizes, die ſich lebhaft ausſprechen, aber ſchwer begründen ließ. Schärfe des äußern Sinnes für den Thatbeſtand des Wahrnehmbaren und eine Bildlichkeit der Einbildungskraft, welche der mannigfachen Verhältniſſe des Wahrgenommenen ſich vergleichend bewußt wird und ſie feſthält, reichten ihm noch nicht zur Empfänglichkeit für wahre Schönheit hin; ein feinerer innerer Sinn für den Werth des

Beobachteten müſſe hinzutreten. Der Mangel dieſes Sinnes ſchien ihm nicht blos Fehler natürlicher Begabung, ſondern ein Zeichen innerer Verkehrtheit des Gemüths durch die Lüſte. So konnte ſein für Formenreiz ſonſt ſo empfänglicher Sinn doch die wahre Schönheit nicht in bloßen Formverhältniſſen ſuchen; wie der falſche Schein mit dem Schlimmen in uns, ſo mußte ſie mit allem Beßten und Größten der Welt zuſammenhängen. Zwei Aufgaben kreuzen ſich daher ungeſchieden in ihm, die eine: die thatſächlichen formellen Bedingungen der Schönheit, die andre: die Gründe aufzuſuchen, die dieſen Bedingungen ihren Werth und ihre Macht über unſer Gemüth verleihen.

Zur Löſung der erſten Aufgabe trug Winckelmann durch zahlreiche treffende Einzelbemerkungen bei, die ſich hier nicht ſammeln laſſen; ſeine Verſuche, dieſe unmittelbaren Offenbarungen ſeines Geſchmackes auf Grundſätze zurückzubringen, ſind ohne Erfolg. Schreibt er der Schönheit eine elliptiſche Umrißlinie zu, ſo drückt er damit nur etwas unbehülflich aus, ihr Geſtaltungsgeſetz ſei nicht allzu einfach, wie das des Kreiſes; findet er ſie in Uebereinſtimmung eines Geſchöpfs mit ſeinen Zwecken und in Harmonie der Theile unter einander und mit dem Ganzen, ſo kann man zwar in ſeinem Sinne ergänzen, daß dieſe Vollkommenheit ſchön nur wird, ſoweit ſie ſinnlich anſchaulich erſcheint; allein auch ſo iſt dieſe Beſtimmung von den bevorzugten lebendigen Geſtalten abgezogen, mit denen ſich die Sculptur beſchäftigt, und ſtimmt nicht zu dem unſchönen Eindruck vieler niederen Organismen, die doch nicht minder vollkommen in ihrer Art ſind; ſie wird ziemlich nichtsſagend für architektoniſche, muſikaliſche und decorative Werke, deren innere Vollkommenheit weit mehr aus dem ſchönen Eindruck geſchloſſen wird, als daß ſie vorher nachweisbar ihn begründete.

Wichtiger iſt uns ein Mißverſtändniß, in welches ſich Winckelmann verwickelte, indem er im Sinn der zweiten Aufgabe die unendlich verſchiedenen Arten der Schönheit, für deren

Beſonderheiten ſein künſtleriſcher Blick ſonſt ſo empfänglich war, in die Einheit eines höchſten Schönen zuſammenzufaſſen ſuchte. Er unterlag hier einem antiken Fehler, obgleich er wohl nicht in unmittelbarſter Abhängigkeit von Platon und Plotin geſprochen hat, denen er, wenn er Anderes als Selbſtdurchdachtes hätte geben wollen, leicht mehr und Scheinbareres entlehnen konnte. Es gibt nur Eine geometriſche Geſetzlichkeit oder Wahrheit, und alle Figuren, die ſich ſollen verzeichnen laſſen, ſind nur unter ihrer Vorausſetzung möglich und das, was ſie ſind. Aber dieſe Wahrheit iſt nicht ſelbſt eine Figur, und die Mannigfaltigkeit der Figuren läßt ſich nicht auf Eine Figur an ſich, nicht auf ein Ideal der Figur zurückführen, deſſen Modificationen die einzelnen wären, ſondern eben nur auf jene ſelbſt geſtaltloſe Wahrheit, die das Geſetz iſt, von welchem alle von einander übrigens unabhängigen Geſtalten Beiſpiele der Anwendung ſind. Die Geometrie hat nie jenes Unmögliche geſucht; auch die Aeſthetik hätte es nicht ſuchen ſollen. Sie konnte die verſchiedenen Reize der einzelnen Schönheiten unter allgemeine Geſichtspunkte bringen, welche die beſtändigen Grundbedingungen bezeichnen, deren Erfüllung Jedem, worin ſie erfüllt ſind, Schönheit gibt, ohne daß dieſe Bedingungen ſelbſt ſchön ſind; ſtatt deſſen ſuchte ſie ſo oft ein Schönes an ſich, von dem alle einzelnen Schönheiten fragmentariſche und abgeſchwächte, aber doch gleichartige und ähnliche Abbilder ſeien. Jener Begriff des Schönen, der, wie Begriffe überhaupt, nicht ſelbſt das iſt, was er an Anderem als deſſen Eigenſchaft bezeichnet, läßt ſich als mögliche Aufgabe denken und er mag allerdings nur Einer in der Welt ſein; ein Höchſtes aber, das nicht nur gemeinſame Bedingung der Schönheit für alles einzelne Schöne, das vielmehr ſelbſt ſchön wäre, ohne ein Einzelnes zu ſein, dies iſt jenes unmögliche ſich ſelbſt widerſprechende Ideal, welches im Formloſen leiſten ſoll, was eben nur die Form zu leiſten vermag. Nur in Gott glaubte es Winckelmann zu finden; „Unbezeichnung“ ſei ſeine weſentliche

Eigenſchaft, eine Geſtalt, die weder dieſer noch jener Perſon eigen ſei, noch irgend einen Zuſtand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenſchaft ausdrücke, gleich dem vollkommenſten Waſſer, aus dem Schoße der Quelle geſchöpft, welches, je weniger Geſchmack es habe, deſto geſünder geachtet werde, weil es von allen fremden Theilen geläutert ſei. Dieſe ſichtlich noch immer dem beſondern Anſchauungskreiſe der Sculptur entlehnte Definition des höchſten Schönen drückt offenbar nur aus, was Winckelmann von ihm fordert, ohne daß ſich irgend Etwas nachweiſen ließe, was dieſe Forderungen befriedigte; auf dem Wege von dieſem nichtigen Ideal zur Betrachtung der Kunſt und ihrer Werke findet ſich dann bei Winckelmann nach und nach wieder ein, was er mit Unrecht weggelaſſen hatte: das characteriſtiſche Ideal der beſtimmten Gattung, welches dem Schönen ſeine Form, dann der „Stand der Handlung und der Leidenſchaft," welcher ihm ſeinen Ausdruck gibt

„Gott und Natur haben wollen einen Maler, einen großen Maler aus mir machen," ruft Winckelmann einmal in vertraulicher Aufwallung über ſeinen Lebensgang aus, der ihm verfehlt ſchien. Die Art ſeiner Kritik künſtleriſcher Werke ließe uns eher Erfolge in plaſtiſcher Kunſt vorausſehen, als in der Malerei, in welcher ſein natürlicher Geſchmack wohl noch weniger den Einfluß einer unhaltbaren Anſicht würde überwunden haben, die er ſich von der Aufgabe künſtleriſcher Darſtellung gebildet hatte. An das Wort des alten Simonides erinnernd, Malerei ſei ſtumme Dichtung, verlangt er von ihr, ſie ſolle erdichtete Bilder haben, d. h. Gedanken perſönlich machen in Figuren. Er ſelbſt hebt freilich die Perſönlichmachung hervor, ich, daß es Gedanken ſind, deren Darſtellung er verlangt. Ich will damit kurz ſagen, daß er nicht von jenem Gedankeninhalt eines Kunſtwerks redet, den wir in Begriffen zu erſchöpfen eben verzichten müſſen, ſondern daß es doch leider ſehr trockene in Begriffen nur allzu gut erſchöpfbare Gedanken ſind, die er meint, und zu deren Einkleid-

ung er allen Aufwand der Formenſchönheit verwenden möchte. So ſonderbare Ausſprüche, wie der, daß die weſentliche Aufgabe der Malerei die Darſtellung des Nichtſinnlichen, des Vergangnen und des Zukünftigen ſei, zielen nur auf dieſe früh in ihm ausgebildete und nie abgethane Vorliebe für Allegorie, die ihn antrieb, theils die ſinnbildlichen Vorſtellungen der Alten zum Gebrauch zu ſammeln, theils auf ihre Vermehrung zu denken. Mit wunderlicher Unbefangenheit gedenkt er ſelbſt dabei der Hieroglyphenſchrift, in deren Verwandtſchaft die Conſequenz ſeiner Lehre allerdings die bildende Kunſt herabdrücken würde. Denn ſelbſt das Räthſelhafte, das nicht jedem Sinn Verſtändliche der Allegorie gilt ihm für einen Theil ihres äſthetiſchen Werthes. So begegnen ſich ſeine Anſichten ſeltſam mit denen Baumgartens, nur daß er die Allegorie eifrig ſuchte, die jener nur entſchuldigte. Noch einmal kommt indeſſen bei ihm der künſtleriſche Sinn zu Wort; unter den Regeln für Entwerfung der Allegorie betont er die letzte: lieblich ſollen die Bilder ſein, dem Endzweck der Kunſt gemäß, welche zu ergötzen und zu beluſtigen ſucht. Und hier fügt er hinzu: die plaſtiſche Kunſt, verſchieden von der Dichtkunſt, könne nicht mit Vortheil die ſchrecklich ſchönen Bilder ausführen, welche dieſe male. So ſtreitet in ihm der unbefangene Sinn für Formenſchönheit mit dem Vorurtheile, die Idee eines Kunſtwerks in einem Gedanken ſuchen zu müſſen, der um zu bedeuten, was er bedeuten ſoll, der Schönheit nicht im Mindeſten bedarf.

Schon einmal haben wir Leſſings zu gedenken Veranlaſſung gehabt. Sein großer Name wird uns bei jedem Fortſchritt wieder begegnen, der in den einzelnen Kunſtlehren gemacht worden iſt, und nicht minder bedeutend iſt ſeine mächtige Einwirkung auf die Ueberzeugungen, die ſich über die allgemeinen Aufgaben aller Kunſt zu bilden anfingen. Dennoch gleicht ſeine

Stellung zu den allgemeinſten äſthetiſchen Fragen der Winckelmanns. Ob ſeine männliche Seele in hohem Maß die natürliche Reizbarkeit beſaß, ohne Reflexion von Formenſchönheit tief erregt zu werden, macht die Geringfügigkeit des lyriſchen Elements in ſeinen eignen Arbeiten zweifelhaft; aber überall, wo Schönheit und ſo weit ſie auf nachweisbarer Verknüpfung mannigfacher Mittel zu einem Ganzen beſteht, da wußte ſein eindringender Scharfſinn die Gründe des Eindrucks zu zergliedern, den Andere nur erleiden. An Gewandtheit des Denkens und Strenge des Unterſuchungsgeiſtes Winckelmann weit überlegen, hat doch auch er den letzten Schritt von der Mannigfaltigkeit ſeiner Einzelergebniſſe zur Aufſuchung der höchſten Gründe der Aeſthetik nicht gethan. Er äußert mehrmals den Vorſatz dazu; aber die Nichtausführung entſpricht dem Verhalten, das er auch auf anderen Gebieten ſeiner weitverzweigten Thätigkeit beobachtete. Kein Gegenſtand, den er angriff, iſt ohne bedeutende Aufklärung geblieben, aber auf keinem Felde der Unterſuchung ging der große geiſtige Agitator, dem die Bildung ſeines Volkes Unermeßliches verdankt, bis zur ſyſtematiſchen Verknüpfung der von ihm erfolgreich angeſponnenen Gedankenfäden. Man gedenkt dabei ſeines Wortes: das ewige Forſchen nach Wahrheit, ſelbſt wenn es vergeblich wäre, ihrem müheloſen Beſitze vorzuziehen; man begreift, daß dieſe ernſte Freude an der Unterſuchung und die tiefe Verehrung der Wahrheit ihn ungeneigt zu einem Abſchluſſe machte, der weniger leicht als ein einzelner Irrthum zurückgenommen zu werden pflegt. In Bezug auf bildende Kunſt bemerkt er ſelbſt, das bloße Vernünfteln aus allgemeinen Begriffen könne zu Grillen führen, die man über kurz oder lang zu ſeiner Beſchämung in den Werken der Kunſt widerlegt finden würde. Winckelmann, in der Furcht, allgemeine Reden über Aeſthetik das neue Modeargument in Deutſchland werden zu ſehen, wie früher Ontologie und Kosmologie, bemerkt ähnlich: l'aggirar sull' universale con dei luoghi topici è facile; il difficile è

l'individuare. So ſind beide die ſtets verehrten Bildner unſers Geſchmackes geworden, und es war ein neues Glück, daß zugleich mit der angeregten Betrachtung der plaſtiſchen Kunſt Leſſings Vielſeitigkeit auch die Dichtung aller Völker und Zeiten in den Kreis lebhafter Unterſuchung zog; aber auch von ihm kann jetzt unſere Ueberſicht der allgemeinſten Fragen nur Weniges berichten.

In der Schätzung dieſer allgemeinen Anſichten Leſſings kann ich dem nicht beiſtimmen, was R. Zimmermann in ſeiner verdienſtvollen Geſchichte der Aeſthetik bemerkt. Der Zwieſpalt zwiſchen uns betrifft, obwohl hier noch nicht von ſeiner ganzen Stärke zu reden iſt, ſo ſehr die Grundfragen der Aeſthetik, daß ich den Streit gegen den Vortrag meines vortrefflichen Vorgängers der erzählenden Darſtellung vorziehen darf.

Daß Schönes uns wohlgefällt, iſt ſo lange die Welt ſteht, die urſprüngliche Veranlaſſung geweſen, es von Gleichgültigem oder Häßlichem zu unterſcheiden; und ebenfalls ſo lange die Welt ſteht, hat man nicht alles Gefällige geprieſen, ſondern von werthloſen oder verdammlichen Reizen das abzutrennen geſucht, von dem wohlgefällig berührt zu werden unſer menſchliches Recht und unſere Pflicht ſei. Baumgarten freilich, von ſyſtematiſchen Vorausſetzungen beherrſcht, hatte der äſthetiſchen Luſt wenig gedacht; ſeine Nachfolger, je mehr ſie dieſe Anknüpfungen fallen ließen, kamen auf den natürlichen Standpunkt zurück: eine Schönheit, die nicht gefiele, uns nicht vergnügte, wie ſie ſich ausdrückten, war ihnen ebenſo undenkbar als eine Wahrheit, die ſich nicht einſehen ließe. Aber von der großen Menge des aus irgend welchem Grunde Wohlgefälligen ſuchten ſie das Schöne durch Nachweis des höheren Grundes zu trennen, der uns berechtige, an ihm unſere Luſt zu haben, und ſie fanden dieſen Grund theils darin, daß das Schöne die Wahrheit, theils darin, daß es das Gute zur Erſcheinung bringe. Eberhard nennt die Einheit des Mannigfachen als Bedingung der Wohlgefällig-

keit; aber er ſchreibt Schönheit nur den Wahrnehmungen des Geſichts und des Gehörs, nicht auch den Eindrücken der niedern Sinne zu, die nur einen unzergliederbaren Eindruck bilden. Denn nur jene höhern Sinne, die unſerer beziehenden Thätigkeit eine Leiſtung verſtatten, geben uns das Gefühl der Vollkommenheit unſerer geiſtigen Organiſation, welche das Mannigfache zur Einheit ſelbſtthätig verbinden kann; dieſe Vollkommenheit aber, ſo ergänzen wir den Gedanken, gehört zu dem, wovon erfreut zu werden, menſchlich und ſittlich würdig iſt. Sulzer nennt gleichfalls als Bedingungen des äſthetiſchen Eindrucks Beſtimmtheit und müheloſe Faßbarkeit, fühlbare Ordnung in der Mannigfaltigkeit und harmoniſches Zuſammenfließen des Mannigfachen, ſo daß nichts Einzelnes beſonders rühre. Aber obgleich er da, wo dieſe Bedingungen erfüllt ſind, ſchon Schönheit finden will, ſo ſei doch da, wo Nichts weiter gegeben iſt, nur Schönheit ohne innern Werth, die nur in der Phantaſie bleibe. Die himmliſche Schönheit, deren Genuß Glückſeligkeit iſt, findet er nur in den Werken, in denen wir die dreifache Kraft antreffen, die Sinne, den Verſtand und das Herz einzunehmen: Zimmermanns Vorwurf, Sulzer, nach der objectiven Seite der Schönheit neigend, lange zuletzt bei der rein ſtofflichen an, kann ich mir demnach nicht aneignen. Denn Sulzer nimmt ſeinen Ausſpruch, daß die Schönheit in Verhältniſſen des Mannigfachen, in Formen alſo, beſtehe, nicht zurück; was er aber hinzufügt, läßt ſich nicht nur als Bemerkung über die würdige Verwendung ſchöner Formen faſſen, in der man dem Moraliſten, ſondern auch als eine Abſtufung verſchiedener Schönheitsgrade, in der man dem Aeſthetiker zuſtimmen kann. Zimmermann ſelbſt findet richtig, daß Sulzer zu den Bedingungen der Wohlgefälligkeit auch Einklang von Innerem und Aeußerem, Inhalt und Form rechne; er tadelt, daß jener nicht auch dies Einklangsverhältniß als bloße Form betrachte, bei der der ſelbſtändige Werth des Innern ebenſo gleichgültig ſei, wie eine verborgene Goldfüllung für die Schön-

heit einer Statue. Ich bemerke dagegen, daß ein verborgen bleibendes Gold eben nicht den Fall jener Uebereinſtimmung zwiſchen Aeußerem und Innerem bilden würde, von welcher Sulzer die Schönheit abhängen läßt, und keine ſeiner Aeußerungen zwingt, ihn ſo verſtehen, als könne die anderweitige Vortrefflichkeit eines Inhalts eine Form ſchön machen, die nicht ſeine Form iſt. Sulzers wirkliche Meinung ſcheint mir in der That äſthetiſche Wohlgefälligkeit überhaupt auf bloße Verhältnißformen des Mannigfachen zu gründen. Aber unter vielen andern Fällen ſei es ein ausgezeichneter Fall, wenn ein Theil der verbundenen Elemente ein Inneres bildet, mit deſſen Natur der andere Theil derſelben als Form zuſammenſtimmt. Auch dies gelte von jedem Inhalt dieſes Innern; aber ein noch mehr ausgezeichneter Fall ſei es, wenn dies Innere ſelbſt nicht ein beliebiger Inhalt, ſondern auch ſeinerſeits eine Natur iſt, deren innere Verhältniſſe, die Formen der Beziehung zwiſchen ihren Elementen, eine unabhängige Billigung für ſich erwecken würden, auch wenn ſie äußerlich nicht erſchienen. Erſcheint dieſe Gliederung dennoch in einer entſprechenden äußeren Form, ſo iſt dieſer Einklang zwiſchen zwei in ſich ſelbſt harmoniſchen Syſtemen des Mannigfachen eine Steigerung jener Einheit des Vielen, die den Begriff der Schönheit macht; und dies mag jene Form der Schönheit ſein, die den Verſtand zugleich befriedigt, während die einfachere nur die Phantaſie vergnügt. Und endlich, wenn dies Innere die Welt des menſchlichen Geiſteslebens iſt, wollen wir ernſtlich behaupten, daß die Disharmonie des Geiſtes in ganz entſprechender Disharmonie der äußern Erſcheinung ausgedrückt, an Schönheitswerth der harmoniſchen Erſcheinung des harmoniſchen Innern ganz gleich ſtehe, blos weil das formale Verhältniß des Einklangs zwiſchen Inhalt und Form in beiden Fällen ſich ganz gleich vorfinde? Ich glaube wohl nicht; vielmehr iſt nur der letzte Fall jene Schönheit Sulzers, die auch das Herz erfreut, während wir am andern

nur bedingtes Intereſſe nehmen. Die Summe dieſer Anſichten ſcheint mir daher dieſe, daß die als abſtufbar gedachte Schönheit durch ein Product aus der Wohlgefälligkeit der Form in den Werth des in ihr niedergelegten Inhalts gemeſſen werde. Der Name der Schönheit ſchien zu viel Verehrung und Bewunderung zu enthalten, um bereits dem gegeben zu werden, was nur durch ſeine Form gefällt.

Aber wir kommen zu Leſſing zurück, deſſen Verhalten zu ſolchen Auffaſſungen Zimmermann (Geſchichte der Aeſthetik, S. 189) durch den Ausſpruch characteriſirt: der Zweck der Kunſt ſei nur die Schönheit. Zwar ſagt nun Leſſing dies mehrfach, doch in allerhand Gegenſätzen zu andern Forderungen an die Kunſt, nirgends mit der Bedeutung eines grundlegenden Lehrſatzes. Was hätte auch der Satz geholfen? Gebilligt hätten ihn alle, weil jeder an ſeinen eigenen Begriff von der Schönheit gedacht hätte; was Leſſing unter ihr verſteht, ſagt er nicht; wir müſſen es aus einzelnen Aeußerungen, aus ſeiner Praxis überhaupt errathen. Und hier mißdeutet wohl Zimmermann eine Stelle des Laokoon. Zwar ſetze dort Leſſing den Zweck der Kunſt in das Vergnügen, erkläre aber doch das Vergnügen als entbehrlich und nur für erlaubt um der Schönheit willen, deren Folge und unzertrennlicher Begleiter, nicht deren Zweck es ſei. Aber Leſſing will an jener Stelle rechtfertigen, daß bei den Alten auch die Kunſt bürgerlichen Geſetzen unterlegen habe. Ueber die Wiſſenſchaft freilich dürfe der Staat nicht beſtimmen, denn ſie ſuche Wahrheit, die der Seele nothwendig ſei; Vergnügen aber ſei entbehrlich und deshalb die Kunſt, da Vergnügen ihr Zweck, ein Theil des Lebensüberfluſſes, den man zu Erziehungszwecken beſchneiden dürfe. Weder hierin alſo, noch ſonſt in Leſſings Kunſtkritik finde ich den Beweis, daß er in Zimmermanns Sinne den ſubjectiven ſchwankenden Boden des Vergnügens verlaſſen habe, um den objectiv feſten des Schönen zu betreten. Gewiß ſchwebten ihm allgemeine und ewige Geſetze der

Schönheit vor, doch ſchwerlich in dem Sinne, daß dieſe Geſetze in reinen Formverhältniſſen ohne Rückſicht auf den Inhalt beſtänden. Indem Zimmermann ſo interpretirt, fügt er doch ſelbſt Leſſings Worte bei: nur das Vollkommenſte gefällt dem Edelſten und der Künſtler will nur dem Edelſten gefallen. Warum dies? Das Vollkommenſte gefällt, und nicht das Formſchöne? Es gefällt dem *Edelſten*, nicht dem Geſchmackvollſten? und wenn dies noch zuſammenſtimmt, warum will der Künſtler dem Edelſten gefallen? Dies ſind nicht Worte deſſen, dem die Schönheit in bloßen Formen beſteht. Und wenn ferner Leſſing die höchſte Schönheit nur im Menſchen, und auch in dieſem nur vermöge des Ideals findet, das nur in ihm, weniger im Thiere, in Pflanzen und lebloſer Natur gar nicht ſtatthabe, wenn er dem entſprechend Blumen- und Landſchaftsmalerei geringſchätzt, nicht viel höher die Muſik, und Colorit im Gegenſatz zur Zeichnung Sinnenkitzel nennt, ſo hat ihn bei alle Dem gewiß nicht blos eine gelegentliche Erinnerung an Winckelmann überſchlichen, nach welchem das Schöne weſentlich Allegorie iſt, ſondern es war ſeine eigene nie anders geweſene Ueberzeugung, daß Schönheit gar nicht blos Form „und Nichts weiter" ſei, daß vielmehr zu der Gefälligkeit der Form der Werth des Inhalts unabtrennbar gehöre.

Vergegenwärtigt man ſich endlich den Geſammteindruck der Hamburgiſchen Dramaturgie, ſo kann man es nicht als Leſſings Meinung anſehen, das Vergnügen, die äſthetiſche Gemüthsbewegung überhaupt, ſei nur eine unausbleibliche Wirkung, nicht der Zweck der Kunſt. Vor allem: jener „objectiv ſichere Boden" des Schönen *an ſich* wird hier faſt ganz unſichtbar vor der Beeiferung, mit welcher deſſen Wirkung *auf uns* aufgeſucht und an Regeln geknüpft wird. Der ſubjective Eindruck des Schönen, die Bewegung des Gemüths, die wir von ihm empfinden, iſt der einzige Augepunkt der Unterſuchung, den wir zweifellos vor uns ſehen. Intereſſirt uns! ruft Leſſing den Dichtern zu, und dann

macht mit den kleinen Regeln, was ihr wollt. Er vergaß natürlich nicht, daß die Befolgung dieſer Aufforderung an die Beobachtung ewig gültiger Geſetze gebunden iſt; aber deutlich macht doch dieſes lebhafte Wort, daß ihm Schönheit nicht in einem bloßen Formenſpiel beruht, ſondern in dem Inhalt, der durch dieſe Formen als Mittel ſeiner Darſtellung die äſthetiſche Luſt erzeugt. Und auch dieſe Luſt ſelbſt galt ihm nicht blos als ein Gefallen an der Harmonie und dem Gleichmaß der verſchiedenen Gemüthsbewegungen, welche der Eindruck des Schönen anregt. Wenn er alle Kunſtgriffe berückſichtigt, durch welche die Aufmerkſamkeit gefeſſelt, die Erwartung geſpannt, die Ueberſicht des Mannigfachen erleichtert wird, ſo dienen ihm doch alle dieſe formalen Mittel nur dazu, jene Stimmung des Mitleids und der Furcht hervorzubringen, die er mit Ariſtoteles als den Zweck der tragiſchen Darſtellung betrachtet. Von dieſen beiden Gefühlen aber wird Niemand behaupten, ſie ſeien das, was ſie ſind, durch das bloße formale Verhältniß der kleinſten veränderlichen Elemente des Gemüthszuſtandes, die in ihnen vorkommen. Weder der ſchöne Gegenſtand alſo iſt ſchön durch ſeine bloße Form, noch das äſthetiſche Wohlgefallen an ihm äſthetiſch durch ſeine formale Verſchiedenheit von andern Gefühlen.

Doch bin ich vielleicht zu weit ſchon gegangen, indem ich Leſſings Meinung einen poſitiveren Ausdruck gab als er ſelbſt. Nur dies wollte ich behaupten, daß er auch nach der andern Seite hin ganz mit Unrecht als Vorfechter der Lehre aufgeführt wird, welche mit gleicher Ausdrücklichkeit den Grund der Schönheit *nur* in Formverhältniſſen findet. Bis zur beſtimmten Entſcheidung ſolcher Principienfragen gelangte überhaupt dieſer erſte Zeitraum der Aeſthetik nicht, den wir durch Baumgarten, Winckelmann und Leſſing bezeichneten. Der erſte von ihnen begnügt ſich mit einer nicht ſehr lebhaft nachwirkenden ſyſtematiſchen Begründung des ganzen Unterſuchungsgebietes; die Verdienſte der beiden andern liegen in der Erweckung des Kunſtſinnes und der Kritik.

Die übrigen in dieſem Zeitraum mitwirkenden Kräfte, deren wir zum Theil ſchon erwähnten, trugen wenig Eigenthümliches bei; ſelbſt Sulzers ſehr nützliche „Theorie der ſchönen Künſte“ verbreitete zwar mannigfache Kenntniſſe über die einzelnen alphabetiſch behandelten Fragepunkte der verſchiedenen Kunſtlehren, erfüllt aber ſehr wenig die Anforderungen, die wir an eine allgemeine äſthetiſche Theorie ſtellen müſſen.

Zweites Kapitel.

Kants Grundlegung der wiſſenſchaftlichen Aeſthetik.

Aprioriſche Elemente in der theoretiſchen und in der praktiſchen Vernunft. — Kritik der Urtheilskraft als entſprechende Betrachtung des Allgemeingültigen im Gefühl. — Subjectivität des Geſchmacksurtheils. — Das Schöne, das Angenehme, das Gute. — Schön, was ohne Intereſſe gefällt. — Schön, was ohne Begriff allgemein gefällt. — Kein objectives Princip des Geſchmacks möglich. — Schönheit Zweckmäßigkeit ohne Zweck. — Freie Schönheit allein reine Schönheit; eben deshalb von geringem Werth. — Größeres aber nicht rein äſthetiſches Intereſſe der anhängenden Schönheit. — Vertheidigung Kants gegen Einwürfe Zimmermanns.

Nicht aus Begeiſterung für die Schönheit, ſondern aus dem Gewahrwerden einer Lücke, welche in dem Lehrgebäude der philoſophiſchen Wiſſenſchaften geblieben ſchien, war die Aeſthetik bei Baumgarten entſprungen; ſie hatte ſich dann freilich der lebendigen Betrachtung der mannigfachſten Schönheit zugewandt, aber, obwohl fruchtbar in glücklichen Einzelergebniſſen, hatte ſie doch die letzten Gründe ihres Gegenſtandes nur ungewiß und unzureichend berührt. Von neuem bemächtigte ſich in Immanuel Kants großem Geiſte die Philoſophie der Führung in dieſen Unterſuchungen, und wieder war es weit weniger die unmittelbare Theilnahme für die Schönheit, als das ſyſtematiſche Intereſſe der Speculation, woraus der neue große und fruchtbare

Anſtoß zum Fortſchritte hervorgehen ſollte. In ſeinem engbegrenzten Stillleben, den Anſchauungskreis ſeines Wohnſitzes nie durch Reiſen erweiternd, war Kant nicht in lebendigen Verkehr mit der vielgeſtaltigen Kunſtwelt glücklicherer Länder getreten; die Reize, welche die Natur ſeiner Umgebung entfaltete, genügten ihm, um an ſie ſeine Betrachtungen anzuknüpfen. Daß Schöpfungen der Dichtkunſt, von deren Genuß keine Einſamkeit ausſchließt, einen tief aufregenden Eindruck auf ſein Gemüth gemacht, bezeugen uns wenigſtens ſeine Werke nicht, obgleich wir gern ſeiner gelegentlichen Verſicherung von dem Vergnügen glauben, welches ihm allzeit die Anhörung eines wohlgelungenen Gedichtes verurſacht habe. Zum Vortheil des allgemeinen Fortſchritts ſind die Gemüthsarten den Menſchen verſchieden ausgetheilt; wo es ſich um die allgemeine wiſſenſchaftlich erkennbare Natur des Schönen handelte, hatte dieſe kühlere Stellung zu dem Gegenſtande vielleicht mehr Hoffnung des Gelingens als jene Reizbarkeit der Phantaſie, für welche die beſtändige Verſenkung in den leidenſchaftlichen Genuß der Schönheit unentbehrliche Lebensbedingung iſt.

Im Streit gegen die Ueberſchätzung der Erfahrung als einziger Quelle alles unſers Wiſſens und als Beſtimmungsgrundes für alles unſer Handeln hatten ſich Kants Gedanken zu der Geſtalt entwickelt, in welcher ſie Anfang und noch immer fortwirkender Trieb unſerer deutſchen Philoſophie geworden ſind. Jene allgemeinen Gewohnheiten, welche uns zu jeder Veränderung, die wir in der Welt geſchehen ſehen, eine bewirkende Urſache, die ihr voranging, aufſuchen, eine Wirkung, die ihr nachfolgen wird, erwarten laſſen, jene Grundſätze überhaupt, nach denen wir in der Verknüpfung der Wahrnehmungen verfahren, um Unwahrgenommenes aus ihnen zu folgern, hatten einſt der Wiſſenſchaft als ein dem menſchlichen Geiſt ureigner Beſitz angeborner Wahrheit gegolten; ſie alle aber hatte gerade damals die Philoſophie aus äußerer und innerer Erfahrung abzuleiten

verſucht, und ſie ſo rückſichtlich ihres Urſprungs eben jenen Einzelerkenntniſſen gleichgeſtellt, über welche ſie als Regeln möglicher oder nothwendiger Verknüpfung herrſchen ſollen. Es konnte nicht unbemerkt bleiben, daß eine ſolche Abſtammung dem Anſpruch auf allgemeine und nothwendige Geltung nicht günſtig iſt, mit welchem jene Grundſätze ſich unſerm Bewußtſein aufdrängen. Hätten wir ſie äußerer Erfahrung entlehnt, ſo würden ſie nur gelten für die beobachteten Fälle des Weltlaufs, nicht vorgreifend auch für die nichtbeobachteten; wäre es denkbar, daß wir ſie durch innere Erfahrung in uns ſelbſt als nothwendige und allgemeine Regeln unſers Urtheilens vorfänden, ſo würde theils auch dieſer Fund nur für den Augenblick gelten, in dem er gemacht wird und nicht verbürgen, daß die innere Erfahrung des nächſten Augenblicks daſſelbe finden würde, theils könnte auf dieſem Wege die Gültigkeit jener Grundſätze in Bezug auf die Wirklichkeit außer uns nicht bewieſen, ſondern nur unwahrſcheinlich gemacht werden. Der Skepticismus zog dieſe Folgerungen in der That: unzuverläſſig ſeien alle jene Sätze, welche von einer gegebenen Erfahrung eine noch nicht gegebene mit Nothwendigkeit glauben ableiten zu können, von einer bekannten Urſache eine unvermeidliche Wirkung vorausſagen, zu einem vorliegenden Thatbeſtand eine vorangegangene Bedingung, mit der Gewißheit, ſie irgendwo finden zu müſſen, hinzu ſuchen. Nichts ſei gewiß, als die gegebene Thatſache ſelbſt; erzählen können wir das Geſchehene, nachdem es geſchehen iſt, aber auf keinem Gebiete ſollen wir glauben, mit dem Gegebenen das Nichtgegebene, mit dem Gegenwärtigen das Zukünftige als nothwendig verbunden nachweiſen zu können.

In den engliſchen Philoſophen Locke und Hume hatte ſich dieſer Gedankengang vollzogen, der mit einem ſonderbaren Widerſpruch zwiſchen Wiſſenſchaft und Leben endete. Denn dieſes mußte begreiflicherweiſe fortfahren, für die Behandlung aller ſeiner Aufgaben jenen allgemeinen Grundſätzen alles Urtheilens

daſſelbe Vertrauen zu ſchenken wie früher, während die Wiſſenſchaft die Gültigkeit derſelben mit einer Sicherheit des Behauptens beſtritt, welche ſie ſelbſt ſchwerlich hätte rechtfertigen können. In der Kritik der reinen Vernunft nahm Kant dieſe Unterſuchung von neuem auf und entſchied ſich zu Gunſten einer Ueberzeugung, die ſchon Leibnitz in den Ausſpruch zuſammengefaßt hatte, daß Nichts in unſerm Verſtande ſei, was nicht aus den Sinnen oder der Erfahrung ſtamme, den Verſtand ſelbſt allein ausgenommen.

Eine geſchichtliche Darſtellung der Urſprünge und der inneren Gliederung der Kantiſchen Speculation würde hier mit vorſichtiger Ausführlichkeit manche Mißdeutung zu vermeiden haben; unſer Ueberblick, nur auf den Ertrag gerichtet, den Kants Gedanken für die Aeſthetik gebracht, opfert dieſe Genauigkeit dem Bedürfniß der Kürze. Es genügt uns, daß Kant in dem Bewußtſein der Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit, welches einige unſerer Erkenntniſſe begleitet, den Beweis ſah, daß dieſe Erkenntniſſe nicht auf dieſelbe Weiſe wie andere, an die jenes Bewußtſein ſich nicht knüpft, dem menſchlichen Geiſte auf dem Wege einer wenn auch innern Erfahrung zu Theil geworden ſein können. Allerdings, das Gewahrwerden der Thatſache, daß es ſolche allgemeingültige und nothwendige Wahrheiten in uns gibt, wird man als einen Act der Erfahrung bezeichnen können; allein man würde damit nichts Tieferes und Fruchtbareres geſagt haben als mit der Behauptung, auch unſer eignes Daſein ſei für uns nur Gegenſtand innerer Erfahrung. Gewiß iſt es ſo; dennoch wird man zugeben, daß man erſt ſein muß, um dieſe Erfahrung ſeines eignen Daſeins machen zu können; ganz ebenſo wird keine Selbſtbeobachtung die nothwendige Wahrheit in uns als eine ſolche erkennen, wenn dieſelbe Wahrheit nicht bereits das Geſetz unſers Beobachtens iſt. Wäre wirklich, wie man behauptet hatte, unſer Inneres eine gänzlich leere Tafel, die nach und nach von Eindrücken der Außenwelt beſchrieben und bemalt

würde, und richteten wir auf dies Innere einen beobachtenden Sinn, der ein ebenso leerer Spiegel ihm gegenüber wäre, wie es selbst eine leere Tafel war gegenüber der Außenwelt, so würde Nichts geschehen, als daß jener Sinn diese Tafel mannigfach bemalt und beschrieben fände. Aber nie würde es nach Kants Meinung möglich sein, daß für einen solchen Sinn, der diese Beobachtung vornimmt, sich mit irgend einem dieser so entstandenen Bilder, einer dieser Erkenntnisse, das Bewußtsein nothwendiger und allgemeiner Geltung verbände. Nur unter der Voraussetzung ist dies möglich, daß eben diese Erkenntnisse, noch ehe sie durch eine innere Erfahrung, welche sie auffand, zu eigentlichen Erkenntnissen werden, die von aller Erfahrung unabhängige, dem Geiste ursprünglich eingeborne Verfahrungsweise seines Erkennens sind.

Und hierin liegt denn nicht nur die Wiederherstellung des Glaubens an eine Wahrheit, die unserer Natur eingepflanzt ist, sondern zugleich die Beschränkung, welche Kant diesem oft mißbrauchten Gedanken gibt. Es ist nicht mehr bei ihm von angebornen Ideen die Rede, durch welche wohl frühere Zeiten dem menschlichen Geiste eine unmittelbare Offenbarung des Wirklichen, eine ursprüngliche Kenntniß von Weltthatsachen, dem Dasein Gottes, der Unsterblichkeit und Anderem zu sichern suchten; der ganze Inhalt unserer Erkenntniß stamme zuletzt aus der Erfahrung, nur die allgemeinen Gesetze der Verknüpfbarkeit des Wahrgenommenen, die nicht etwas Wirkliches erzählen und schildern, sondern nur die Formen bezeichnen, unter denen Alles, was wirklich sein soll, gegeben und untereinander verbunden sein muß, diese allein bilden den unserem Geiste angebornen Besitz an Wahrheit, denn sie sind nichts Anderes, als Ausdrücke der unvermeidlichen Verfahrungsweisen seiner erkennenden Thätigkeit, sie sind eben der Verstand selbst, der allein der Erfahrung vorangehend mit dem schaltet, was diese uns zubringt, und aus ihren Aussagen neue Wahrheiten, aus dem Wahrgenommenen auch Unwahrgenommenes gewinnt.

Der mannigfache Empfindungsinhalt, den uns die Sinne zuführen, und durch den die eine Wahrnehmung ſich von anderen unterſcheidet, mag immerhin zuletzt auch nur eine innerliche Erregung in uns ſein; er iſt jedenfalls keine beſtändige allgemeingültige und nothwendige Form unſerer Thätigkeit. Welche Erregungen dieſer Art wir in jedem Augenblicke, wie viele derſelben und in welcher Aufeinanderfolge wir ſie haben werden, wiſſen wir nicht voraus, ſondern müſſen es abwarten; in dieſem Sinne jedenfalls iſt das Mannigfache der Empfindung oder die Materie unſerer Wahrnehmungen ein Gegenſtand und Erzeugniß der Erfahrung. In ihrer Vereinzelung bilden jedoch dieſe Empfindungseindrücke noch keine Erkenntniß; ſchon die Formen aber, in denen ſie zu ſinnlichen Anſchauungen verknüpft werden, die des Raumes und der Zeit, werden nicht in gleicher Weiſe mit ihnen erfahren, ſondern ſind beſtändige, dem Geiſt unvermeidliche, ihm angeborne Auffaſſungsweiſen, reine Anſchauungen, innerhalb deren er den Eindrücken der ſinnlichen Erfahrung ihre Stellen anzuweiſen genöthigt iſt. Obwohl nun zunächſt nur ſubjective Verfahrungsweiſen des Geiſtes und von ſeiner Natur abhängig, gelten doch dieſe Anſchauungen mit aller ihrer Gliederung, der Raum mit der Geſetzlichkeit des Nebeneinander, die Zeit mit der minder reichhaltigen des Nacheinander, von Allem, was überhaupt Gegenſtand unſerer Wahrnehmung wird; denn es kann eben Nichts ſolcher Gegenſtand werden, ohne durch dieſe Formen des Raumes und der Zeit bereits hindurchgegangen zu ſein, die ſich, um ein nicht unbedenkliches doch deutliches Bild zu brauchen, zwiſchen dem unbekannten Wirklichen an ſich und unſerm wahrnehmenden Bewußtſein wie ein Zwiſchenmittel ausbreiten, in welchem allein dieſes ſich mit jenem begegnet. Transſcendentale Aeſthetik hat Kant den Abſchnitt ſeiner Lehre genannt, welcher dieſe Möglichkeit erörtert, auf Grund jener reinen Anſchauungen nothwendige Wahrheiten über alles Wahrnehmbare zu behaupten; und dies iſt das letzte Mal, daß in der Ge-

ſchichte der Wiſſenſchaft der Name der Aeſthetik, ſeiner Abſtammung gemäß, in dieſe beſondere Beziehung zu der ſinnlichen Empfindung geſetzt wird, die ihm Baumgarten gegeben hatte.

Unſere Weltauffaſſung iſt jedoch nicht blos Anſchauung; hinter dem Neben- und Nacheinander der Erſcheinungen ſetzen wir einen inneren Zuſammenhang derſelben voraus, aus welchem ihre räumlichzeitlichen Anordnungen und deren Aenderungen ſelbſt erſt fließen. Auch die Aufſuchung dieſes Zuſammenhanges, die Aufgabe des Verſtandes, gelingt nur an der Hand von Grundſätzen, die wir nicht den Ausſagen der Erfahrung entlehnen, ſondern vor aller Erfahrung als eingeborne Regeln beſitzen, nach denen unſer Erkennen dem Mannigfachen der Wahrnehmung nothwendig innezuhaltende Formen ſeiner wechſelſeitigen Beziehung vorſchreibt. Der Grundſatz der Cauſalität, nach welchem dies Mannigfache nicht nur ein Neben- und Nacheinander iſt, ſondern ein unabgeriſſenes Gewebe gegenſeitiges Bedingens und Bedingtſeins, mag als das bekannteſte und wichtigſte Beiſpiel dieſer Geſetze angeführt werden. Auch dieſe reinen Verſtandesgrundſätze, wie Kant ſie nennt, verdanken die Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit, von deren Bewußtſein ſie begleitet werden, ihrem Urſprung aus der eigenen Natur des Geiſtes, der ſich nicht von ihnen, den Folgerungen ſeines eignen Weſens, zu befreien vermag; auch ihnen wird eine unbeſchränkte Anwendbarkeit auf alle Gegenſtände der Erfahrung durch einen Beweis von ähnlicher Form mit jenem zugeſprochen, welcher den reinen Anſchauungen ihre Gültigkeit in Bezug auf alles Empfindbare ſichern ſollte. Auf das Mangelhafte dieſer Beweisart in dieſem Falle deute ich flüchtig hin: Gegenſtand der Anſchauung zwar könne die Welt für uns auch ohne Uebereinſtimmung mit unſern Verſtandesgrundſätzen ſein, zum Gegenſtand der Erfahrung aber, dies Wort in einem ausdrucksvolleren Sinne genommen, nämlich zu einem Ganzen gegenſeitiges Bedingtſeins, welches von einem Gliede auf ein anderes zu ſchließen geſtatte, könne ſie nur wer-

den, ſofern der Inhalt jener Grundſätze die gültige Regel für die Verknüpfung des Mannigfaltigen in derſelben ſei. Nun ſei aber Erfahrung in dieſem Sinne, und durch dieſe Thatſache ſei bewieſen, daß unſere Verſtandesgrundſätze von allem gelten, was Gegenſtand unſerer Erkenntniß werden kann. Aber daß Erfahrung in dieſem Sinne eines Bedingungszuſammenhanges der Erſcheinungen ſei, konnte als eine Thatſache, auf die man ſich berufen dürfte, nur ſoweit behauptet werden, als man es erfahren hatte; daß dagegen das Ganze der Welt ein ſo zuſammenhängendes Syſtem bilde, hätte nicht als eine Gewißheit ausgeſprochen werden dürfen, aus welcher die allgemeine Anwendbarkeit unſerer Verſtandesgrundſätze ſich rückwärts folgern ließe. Nur das unmittelbare Zutrauen zu der bereits anerkannten Gültigkeit der letzteren hatte veranlaßt, die einzelnen wirklich wahrgenommenen Beiſpiele jener innern Verknüpfung der Erſcheinungen zu der Behauptung eines notoriſch allgemeinen und lückenloſen Zuſammenhanges, einer Erfahrung in jenem eminenten Sinne, zu ſteigern.

Wie dem auch ſei, denn ſowohl das Tiefere als das Weitere dieſer Unterſuchungen überſchreitet die Grenzen meiner Aufgabe, — in Bezug auf unſere Erkenntniß hatte Kant den Glauben an das Vorhandenſein dem menſchlichen Geiſte eingeborner und für alle Gegenſtände möglicher Erfahrung allgemeingültiger Geſetze vertreten und jenen Zwieſpalt geſchlichtet, der zwiſchen dem Leben und der Wiſſenſchaft die falſche Lehre von dem Urſprung aller Erkenntniß aus der Erfahrung verurſacht hatte. Aber dieſelbe Aufgabe war in Bezug auf die Beurtheilung des menſchlichen Handelns zu löſen. Das Gefühl von der ſchlechthin verpflichtenden Kraft allgemeiner Sittengeſetze war freilich der Menſchheit ebenſo wenig ganz abhanden gekommen, als ſie ſich ganz des Zutrauens zu der Wahrheit der allgemeinen Verſtandesgrundſätze hatte entſchlagen können. Aber die philoſophiſche Reflexion hatte doch wiſſenſchaftlich auch die Entſtehung der ſitt-

lichen Ueberzeugungen aus bloßer Erfahrung des Nützlichen und Schädlichen, aus bloßer Betrachtung der menſchlichen Natur und ihrer Triebe, aus der Deutung der Richtung, welche dieſe nehmen, der Ziele, die ſie verfolgen, aus der Abwägung überhaupt der natürlichen Motive, welche uns treiben und der natürlichen Zwecke, die wir uns zu ſetzen pflegen, zu erklären verſucht. Sie hatte dadurch das Bewußtſein der unbedingten Gültigkeit höchſter Sittengeſetze getrübt, und da, wo die Verwicklung der Verhältniſſe die Stimme derſelben weniger deutlich erkennen ließ, zu einer allgemeinen eudämoniſtiſchen Neigung geführt, menſchliches Handeln nicht nach unveränderlichen Idealen der Geſinnung, ſondern nach dem Werth des in jedem Einzelfall von ihm zu erreichenden Gutes zu ſchätzen. Es iſt zu bekannt, um weiterer Erinnerung zu bedürfen, daß dieſe zweite Aufgabe, auf den eingebornen, aller Erfahrung vorangehenden und ihr übergeordneten Maßſtab des Rechten zu verweiſen, Kant in der Kritik der praktiſchen Vernunft zu löſen verſuchte. Ganz ebenſo wie unſer Erkennen ſich von der Erfahrung nicht ſeine Beurtheilungsgrundſätze, ſondern nur die Gegenſtände ihrer Anwendung geben läßt, ebenſo trägt die ſittliche Vernunft die unbedingt verpflichtende Regel alles Handelns in ſich ſelbſt, und erwartet von der Kenntniß und Erfahrung des Lebens nur die entſcheidenden Gründe für die Wahl der beſondern Handlungsweiſe, welche in jedem einzelnen Falle dem Sinne jener allgemeinen Regel entſpricht.

Zwiſchen die beiden Kritiken der reinen und der praktiſchen Vernunft hat erſt ſpäter Kant jenes dritte ſeiner Hauptwerke eingeſchaltet, das den eigentlichen Gegenſtand unſerer jetzigen Beſprechung bilden wird, die Kritik der Urtheilskraft. Mancherlei iſt darüber gemuthmaßt worden, ob dies dritte Gebiet ſeiner Unterſuchungen ſchon in ſeinem anfänglichen Plane gelegen habe, und ob er nicht erſt ſpäter der hergebrachten Eintheilung der geiſtigen Vermögen in Vorſtellung Gefühl und Begehrung blind vertrauend, durch entſprechende Behandlung des

Gefühlsvermögens (denn hierauf läuft allerdings die Kritik der Urtheilskraft hinaus), der ſyſtematiſchen Vollſtändigkeit habe Genüge leiſten wollen. Ich lege wenig Werth hierauf; denn die Bedeutung eines wiſſenſchaftlichen Werkes beſteht in dem, was es zuletzt leiſtet; ſie hängt nicht von der Veranlaſſung ſeiner Entſtehung ab, welche außerdem, wäre ſie wirklich die angegebene, mir in dieſem Falle nicht zu tadeln ſchiene.

Die reinen Verſtandesgrundſätze, lehrt uns Kant, ſchreiben zwar den Erſcheinungen Geſetze vor, ohne deren Erfüllung dieſe überhaupt nicht als Erſcheinungen für uns denkbar wären, aber ſie beſtimmen poſitiv Nichts über die Geſtalt des Wirklichen und den Plan ſeines Zuſammenhangs; unzählig verſchiedene Formen des Daſeins, unzählige verſchiedene Weiſen gegenſeitiger Beziehung laſſen ſie vielmehr möglich, in denen allen das Wirkliche ihren allgemeinen Anforderungen Genüge thun kann. Verglichen mit dieſen allgemeinen Geſetzen des Verſtandes erſcheinen daher die thatſächlichen Formen und Zuſammenhänge des Wirklichen immer als zufällige, jenen Geſetzen zwar entſprechend, aber nicht aus ihnen allein als nothwendige ableitbar. Und eben deshalb läßt ſich unbeſchadet des Gehorſams, den alle Erſcheinungen dieſen Geſetzen ſchulden und leiſten, doch eine Einrichtung der Wirklichkeit denken, welche die Bemühung unſerer Erkenntniß, Einheit in das Mannigfaltige unſerer Wahrnehmungen zu bringen, durchaus vereiteln würde. Denn nach den bloßen Forderungen jener Grundſätze allein iſt es nicht nothwendig, daß es viele gleiche oder gleichartige Dinge gebe, deren Verhalten ſich nach gemeingültigen Geſichtspunkten zuſammenfaſſen laſſen müßte; nicht nothwendig, daß die zuſammengeſetzten Gebilde der Natur als Wiederholungen allgemeiner Gattungsbegriffe, dieſe ſelbſt als verwandte und vergleichbare Glieder eines umfaſſenden Syſtems auftreten und daß nicht jedes Ding vielmehr das einzige ſeiner Art wäre; nicht nothwendig, daß die Wechſelwirkungen, welche das Cauſalgeſetz überall anzunehmen befiehlt, vergleichbar ſeien

und nicht in jedem einzelnen Falle einem nur für dieſen gültigen Sondergeſetze folgen. Manche Bedenken untergeordneter Art würden gegen dieſe Darſtellung Kants möglich ſein; im Ganzen würden ſie jedoch den Gedanken nicht widerlegen, daß eine ſolche Einrichtung der Wirklichkeit, falls ſie beſtände, die Verknüpfung unſerer Erfahrungen zu dem Ganzen Einer Welterkenntniß unmöglich machen würde. Aber dieſe Einrichtung, fährt Kant fort, beſtehe nicht, und daß ſie nicht beſtehe, habe der gemeine Verſtand und die Wiſſenſchaft längſt in Sätzen behauptet wie die: daß die Natur ſtets den kürzeſten Weg nehme, daß ſie gleichwohl keinen Sprung mache, weder in der Folge ihrer Veränderungen, noch in der Reihe der ſpecifiſch verſchiedenen Arten des Wirklichen; daß ihre große Mannigfaltigkeit in Einzelgeſetzen des Wirkens gleichwohl Einheit unter wenigen Principien ſei. In allen dieſen und ähnlichen Sätzen drücke unſere Urtheilskraft die Vorausſetzungen aus, welche ſie, falls es überhaupt eine zuſammenhängende Welterkenntniß geben ſoll, zu ihrem eignen Bedarf über jene thatſächliche Anordnung des Wirklichen machen muß, über welche die reinen Verſtandesgrundſätze allein nichts Nothwendiges behaupteten. Die Urtheilskraft verfährt hierbei nicht beſtimmend, wie Kant ſich ausdrückt, nämlich nicht das Einzelne unter gegebene und zugeſtandene Geſetze unterordnend, ſondern reflectirend, d. h. die allgemeinen Formen des Zuſammenhangs der Dinge errathend, ohne deren Gültigkeit das Unternehmen jener Unterordnung fruchtlos ſein würde.

Von dieſer Seite betrachtet erſcheinen die Unterſuchungen über die Urtheilskraft als eine Ergänzung der Lehre von der Erkenntniß, die ſich auf die Sinnenwelt bezieht; aber ſie verknüpfen zugleich dieſes Gebiet mit dem des Ueberſinnlichen, in Bezug auf welches Kant die Möglichkeit einer Erkenntniß geleugnet hatte. Denn obzwar eine unabſehbare Kluft zwiſchen dem Gebiete des Naturbegriffes als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffes als dem Ueberſinnlichen befeſtigt

und von dem einen zum andern vermittelſt des theoretiſchen Gebrauchs der Vernunft kein Uebergang möglich ſei, gleich als ob es ſo viel verſchiedene Welten wären, deren erſte auf die zweite keinen Einfluß haben kann: ſo ſolle doch dieſe auf jene einen Einfluß haben, nämlich der Freiheitsbegriff ſolle den durch ſeine Geſetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen, und die Natur müſſe folglich auch ſo gedacht werden können, daß die Geſetzmäßigkeit ihrer Form wenigſtens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgeſetzen zuſammenſtimme. Dieſe Aeußerungen, auch nur auf das menſchliche Handeln gedeutet, welches unter Vorausſetzung jener oben geſchilderten nicht beſtehenden Welteinrichtung ebenſo erfolglos ſein würde, als die Bemühungen des Erkennens, laſſen deutlich bemerken, wie auch von Seiten der praktiſchen Vernunft her dies neue Gebiet der Unterſuchung als ergänzender Abſchluß aufgeſucht werden konnte.

Mit dieſen beiden Betrachtungen, welche die neue Unterſuchung der Urtheilskraft in ihrer Beziehung zu den Lehren von der Erkenntniß und dem Handeln betreffen, verknüpft ſich ungezwungen eine dritte, welche uns ſehen läßt, wie aus ihr eine äſthetiſche Wiſſenſchaft entſtehen konnte. Faſſen wir kurz zuſammen, was wir eben über die wirkliche Geſtaltung der Erſcheinungswelt vorausſetzten und verlangten, ſo war es eine Angemeſſenheit ihres Zuſammenhangs zu dem, was unſere Erkenntnißkräfte leiſten können, und zu dem, was unſer Wille in ihr leiſten will; mit einem Worte: Zweckmäßigkeit der Welt für uns. Dieſe Eigenſchaft aber können wir nicht von den Dingen als eine zu ihrer eigenen Natur gehörige Pflicht verlangen; ſie ſelbſt thun eigentlich genug, wenn ſie den allgemeinen Verſtandesgeſetzen entſprechen, ohne deren Erfüllung ſie, wenigſtens als Erſcheinung für uns, nicht möglich ſind. Eben deshalb aber rechnen wir den Erſcheinungen die Folgſamkeit gegen dieſe Geſetze nicht als ein Verdienſt an, denn ſein und dennoch ihnen

widerſprechen könnten ſie nicht; wo aber die Erſcheinungen eine Zweckmäßigkeit in Beziehung auf uns verrathen, welche nicht zu ihren unerläßlichen Pflichten gehört, da glauben wir einen Ueberſchuß ihrer Leiſtung, ein Verdienſt derſelben oder ein Glück der Umſtände zu ſehen, auf das wir nicht mehr mit gleichgültiger Beobachtung und bloßer Vorſtellung, ſondern mit einem Gefühle der Luſt antworten. So führen dieſelben Betrachtungen, die zuerſt nur beſtimmt ſchienen, von gewiſſen Ergänzungen zu ſprechen, deren ſowohl die theoretiſche als die praktiſche Vernunft in ihren Vorausſetzungen bedürfen, zu einer Unterſuchung der Bedingungen, unter welchen dem dritten jener Geiſtesvermögen, welche Kant auf einander nicht zurückführbar glaubt, dem des Gefühls, ſeine Befriedigung zu Theil wird. Und wie die Kritik der reinen Vernunft nicht nach der Mannigfaltigkeit unſerer empiriſchen Erkenntniß, ſondern nach den allgemeinen Geſetzen der uns eingebornen Wahrheit, nach denen wir jenes Mannigfache zur Erkenntniß verknüpfen, die der praktiſchen Vernunft nicht nach den veränderlichen Zielen unſeres Handelns, ſondern nach dem unbedingten Gebote fragt, dem alle Handlungen entſprechen ſollen, ſo hebt die Kritik der Urtheilskraft aus den mannigfachen Gefühlen diejenigen zu abgeſonderter Betrachtung hervor, in denen alle menſchlichen Gemüther zur Verehrung einer allgemeingültigen Schönheit übereinſtimmen müßten.

Aber wichtiger als dies Vorſpiel allgemeiner Betrachtungen, welche die ſyſtematiſche Stellung der Aeſthetik im Ganzen der Wiſſenſchaft bezeichnen, ſind uns für jetzt die ſpeciellen Auseinanderſetzungen, in denen Kant zum erſten Mal die äſthetiſchen Grundbegriffe zum Gegenſtand einer methodiſchen Unterſuchung macht. Entſprechend dem Gange, den er auch ſonſt zu nehmen pflegt, beginnt auch hier Kant mit der ſubjectiven Seite der Sache, mit der Zergliederung des Geſchmacksurtheils und mit der Ueberlegung der Bedingungen ſeiner Möglichkeit. Und dieſer Anfang iſt ohne Zweifel der einzige, welcher der Natur dieſer

Fragen entſpricht; denn nicht die Schönheit iſt uns unmittelbar als ein Allen Bekanntes gegeben; die einzige von jeder Vorausſetzung unabhängige Thatſache, von der wir ausgehen können, iſt vielmehr nur das Vorkommen dieſer eigenthümlichen Art der Urtheile, durch welche wir irgend Etwas als ſchön bezeichnen, ohne noch hinlänglich klar darüber zu ſein, was wir eigentlich von ihm mit dieſem Namen ausſagen. Gleich nothwendig aber iſt die zunächſt folgende Erklärung, durch welche Kant dieſe Ungewißheit beſeitigt: die Behauptung, daß Etwas ſchön ſei, drücke gar keine Erkenntniß der Natur des ſchönen Gegenſtandes aus, ſondern bezeichne nur die Art der Erregung, welche von ihm das Gemüth des Behauptenden erfahre. Aus dieſem Grunde nennt Kant das Geſchmacksurtheil nicht ein logiſches, ſondern ein äſthetiſches, indem er jetzt dieſen Namen zwar mit Anklang an ſeine urſprüngliche Bedeutung aber doch mit verändertem Sinne nicht mehr auf das ſinnlich Empfindbare, ſondern auf den andern Gegenſatz des Denkbaren bezieht, nämlich auf das, was nur unmittelbar im Gefühl erlebt wird. Und in dieſer Bedeutung iſt der Name auf die Folgezeit übergegangen, wenigſtens wenn wir eine nähere Beſchränkung in ihm eingeſchloſſen denken, die Kant ſofort hinzufügt.

Gegenſtände des Gefühls ſind neben dem Schönen auch das Angenehme und das Gute; beide von ihm zu unterſcheiden befiehlt uns dennoch eine unmittelbare Ueberzeugung. Den Sitz des Unterſchiedes findet Kant darin, daß das Geſchmacksurtheil, welches dem Schönen gelte, ohne alles jene Intereſſe an der wirklichen Exiſtenz ſeines Gegenſtandes ſei, von welchem ſowohl unſer Gefühl für das Angenehme, als unſere Billigung des Guten begleitet werde; das Schöne gefalle uns auch dann, wenn wir ſeine Wirklichkeit ganz dahingeſtellt ſein laſſen und ohne daß ein Begehren nach ſeiner Exiſtenz in uns entſtehe. Ich kann mich nicht überzeugen, daß dieſer Ausſpruch das Richtige vollkommen trifft. Er mag Recht darin haben, daß zu unſerer Bil-

ligung des Guten das Bewußtſein hinzutritt, zu ſeiner Verwirklichung mitverpflichtet zu ſein, aber von dem Angenehmen iſt das Schöne ſchwerlich auf entſprechende Weiſe zu trennen. Vor allem iſt jener Ausſpruch überhaupt nur deutlich in Bezug auf die plaſtiſche Schönheit der Naturformen und der bildenden Kunſt. Die Form eines Bauwerks mag ſchön ſein, gleichviel ob es ausgeführt oder nur im Entwurf beſteht; von einem Gedicht dagegen ließ ſich ſo nur ſprechen, wenn man damit die wirkliche Exiſtenz ſeines Inhalts gleichgültig nennen wollte. Aber die Schönheit des Gedichts iſt nicht ſein Inhalt, ſondern deſſen Darſtellung. Faſſen wir jenen Unterſchied etwas anders. Was wir angenehm nennen, das muß meiſt in phyſiſcher Realität als wirklicher Reiz auf uns wirken, um uns den Genuß ſeiner Annehmlichkeit vollſtändig zu gewähren und die bloße Erinnerungsvorſtellung eines abweſenden Angenehmen entſchädigt uns nie ganz für die Entbehrung ſeiner gegenwärtigen Einwirkung; das Schöne dagegen iſt häufig mit ſeiner ganzen Schönheit ſchon in dem Gedanken gegenwärtig, der es abbildet und wiederholt, oder in dem es überhaupt den Ort ſeiner Exiſtenz hat, und wir brauchen, um uns völlig an ihm zu ſättigen, eine äußerlich materiale Wirklichkeit ſeines Inhalts nicht. Auch dies gilt nicht ohne Ausnahme; die Schönheit einer Muſik befriedigt uns nicht völlig als bloße Vorſtellung einer nicht erklingenden Tonreihe; hier verlangen wir auch diejenige reale Exiſtenz, deren das Subſtrat dieſer Schönheit, das Hörbare, überhaupt fähig iſt; ſie muß klingen, und gehört werden; ebenſo wenig erſetzt die Erinnerung den Anblick eines Gemäldes ganz. Doch wird man zugeben, daß in beiden Fällen die ſinnliche Empfindung nur dient, um ohne Einbuße die ganze Mannigfaltigkeit der Vorſtellungen hervorzubringen, auf deren Verknüpfung das äſthetiſche Wohgefallen ruht; die Wirkung des Angenehmen dagegen entſpringt auch aus ſeiner vollſtändigen Vorſtellung nicht, ſondern bedarf, um einzutreten, jener Realität der Erregung, durch welche ſich die Empfindung

eines gegenwärtigen Reizes von der bloßen Erinnerung eines abweſenden merklich unterſcheidet. Nur halb können wir daher dem erſten Ergebniß der Unterſuchung beiſtimmen, das Kant dahin zuſammenfaßt: *ſchön ſei, was ohne Intereſſe gefällt.* Die kurzen Anfänge zweier Paragraphen, denen Kant hier keine weitere Folge gibt: angenehm ſei, was den Sinnen in der *Empfindung*, gut, was vermittelſt der Vernunft durch den *Begriff* gefällt, hätten für das Schöne eine andere Beſtimmung erwarten laſſen, etwa die: ſchön ſei, was der Phantaſie in der *Anſchauung* gefalle, ohne eine andere Wirklichkeit zu bedürfen, als die, welche nöthig iſt, um es eben zum Gegenſtand der Anſchauung zu machen.

Von vier verſchiedenen Geſichtspunkten aus pflegte Kant jedes in einem Satze ausgeſprochene Urtheil zu betrachten. Dieſe Gewohnheit, deren Berechtigung dahingeſtellt bleiben mag, da ſie doch nur in geiſtreichem Spiel und ohne methodiſche Nothwendigkeit auf das äſthetiſche Urtheil des Geſchmacks ausgedehnt wird, verſpricht uns noch drei neue Anläufe zur Beſtimmung des Schönen. Der nächſte von ihnen führt zu der zweiten Formel: *ſchön ſei, was ohne Begriff allgemein gefällt.* Dem Angenehmen, deſſen Gefallen ſich ebenſo wenig aus begrifflichen Gründen rechtfertigen laſſe, fehle dieſe Allgemeingültigkeit; was uns angenehm ſei, von dem ſeien wir geſtändig, daß es Andern anders erſcheinen dürfe: nur die Kürze des Ausdrucks laſſe uns überhaupt einfach von einem angenehmen Gegenſtande reden, wo wir genauer nur von einem *für uns* angenehmen ſprechen ſollten. Was wir dagegen ſchön finden, von dem erwarten wir, daß es Allen gefallen werde und wir ſinnen es Jedem an, dieſes unſer Urtheil anzuerkennen, obgleich wir keinen für jede Erkenntniß zwingenden Beweis ſeiner Gültigkeit zu führen wiſſen. Das Gute anderſeits theilt mit dem Schönen zwar dieſe Allgemeingeltung, aber in jeder der beiden Bedeutungen, die ihm Kant gibt, iſt dieſe abhängig von Begriffen und

durch ſie beweisbar; das, was etwozu gut iſt, hängt von dem Begriffe ſeines Zweckes, das an ſich Gute von dem höchſten Gebote der praktiſchen Vernunft ab; die Schönheit allein kann nur in einem unmittelbaren durch Nichts beweisbaren Urtheil des Geſchmacks behauptet werden und wird dennoch als allgemeingültig für jedes urtheilende Subject behauptet.

Ehe wir Kants Erklärung dieſes Verhaltens berühren, müſſen wir doch bezweifeln, ob es thatſächlich ganz ſo beſteht. Daß die Güte des ſittlich Guten durch Unterordnung einer einzelnen Handlungsweiſe unter ein höchſtes Sittengeſetz beweisbar ſei, wird nur zugeben, wer mit Kant in dem allgemeinen Grundſatz, den er der praktiſchen Vernunft gibt, ſo zu handeln, daß die Maxime des Handelns ſich zur allgemeinen Geſetzgebung eigne, die weſentliche Natur des Guten ausgeſprochen glaubt. Doch eigentlich meinte Kant ſelbſt gar nicht, durch dieſe Formel das Weſen des Guten ſo beſtimmt zu haben, daß in ihr zugleich der Grund der verpflichtenden Majeſtät des ſittlichen Gebotes mitbegriffen wäre; jene Tauglichkeit zur allgemeinen Geſetzgebung galt ihm im Grunde nur als ein Kennzeichen, welches uns das Vorhandenſein eines ſittlichen Werthes in jeder Maxime des Handelns verbürgt, an der es vorkommt, ohne deswegen ſelbſt ihr dieſen Werth zu ertheilen. Und ſo kann es ſcheinen, als reiche es hin, eine einzelne Handlungsweiſe an dieſe Formel auch nur als an ein Kennzeichen des Guten zu halten, um aus der vorhandenen oder fehlenden Uebereinſtimmung beider auf die Güte oder Verwerflichkeit der erſten mit der Strenge eines Beweiſes zu ſchließen. Aber dieſer Schein iſt doch irrig; die Tauglichkeit einer Maxime zur allgemeinen Geſetzgebung kann nicht ein allgemeingültiges Kennzeichen ihrer Güte ſein. Denn ſchon dies, daß einer Maxime dieſe Tauglichkeit überhaupt nur zukomme, können wir nicht aus Erfahrung wiſſen, da wir niemals alle möglichen Folgen derſelben beobachten können. Stände dies aber von irgend einer Handlungsweiſe wirklich feſt, ſo würden wir doch den

andern Ausſpruch, daß ſie gut ſei, immer wieder nur einer unmittelbaren Stimme des Gewiſſens verdanken müſſen. Es ſei denn, daß ſich eben aus dem bloßen Begriffe jener Tauglichkeit die Nothwendigkeit denkend erweiſen laſſe, daß jeder Handlungsweiſe, an der ſie vorkomme, um ihretwillen die Werthbeſtimmung des Guten zukommen müſſe; und dann wäre ſie nicht ein äußerliches Kennzeichen, ſondern das Weſen der Güte ſelbſt. Daß ſie dies nicht ſei, hat Kant, wie ich erwähnte, gefühlt; daß er dieſem Gefühl nicht genug Raum gegeben, hat die Folgezeit ſehr allgemein an ſeiner Sittenlehre getadelt, welche die unmittelbaren Urtheile des Gewiſſens über einzelne Fälle unſeres Handelns viel zu ſehr auf dem Wege eines Beweiſes aus jenem oberſten formalen Grundſatze abzuleiten und ihre verpflichtende Kraft erſt hierdurch feſtzuſtellen ſucht. Anſtatt daher dieſen Unterſchied des Guten vom Schönen anzuerkennen, hat im Gegentheil eine ſpätere Philoſophie gerade die Urtheile des Geſchmacks und die des Gewiſſens unter dem Geſammtnamen der äſthetiſchen vereinigt, und von beiden behauptet, was Kant nur von den erſteren zugab: daß ſie unmittelbar durch Denken nicht beweisbare Werthurtheile des Gefallens und Mißfallens ſeien.

Die Conſequenzen ſeiner Anſicht zog Kant ſehr entſchloſſen. Man weiß, bis zu welchen Einzelheiten hinab er über die ſittlichen Verpflichtungen auf Grund ſeiner allgemeinen Prinzipien zu entſcheiden verſuchte; vollkommen entgegengeſetzt behandelt er die äſthetiſchen Fragen. Natürlich konnte er nicht die Schönheit überhaupt aus irgend einem Rechtsgrund logiſch ableiten wollen, doch hätte man erwarten dürfen, daß ſein Grundſatz, das Schöne gefalle ohne Begriff, ihn zur Anerkennung einer Mehrheit auf einander nicht zurückführbarer und aus einem höheren Grunde nicht ableitbarer Urformen des Gefallenden führen, daß er aber dann uns verſtatten würde, mit dieſen gegebenen Elementen des Schönen weiter zu rechnen, und auf ſie und ihre Zuſammenſetzung die Schönheit des Zuſammengeſetzten nach allgemeinen

Regeln zu gründen. Aber auch hiergegen verhält ſich Kant ſehr ſpröde. Das Geſchmacksurtheil werde immer als einzelnes Urtheil über den einzelnen Fall gefällt: dieſe Tulpe finde ich ſchön. Der Verſtand könne wohl verallgemeinern: alle Tulpen ſind ſchön, aber er verallgemeinere dadurch die Gültigkeit jenes einzelnen Urtheils nicht, falls nicht alle dieſe Tulpen jener einzelnen vollkommen gleich ſind. Alle Schlüſſe von der Aehnlichkeit der Objecte auf die Aehnlichkeit ihres Gefallens werden abgewieſen; in jedem einzelnen Falle müſſe von neuem der Geſchmack unmittelbar befragt werden; keine allgemeine Regel, aus einer Gruppe von Eindrücken abſtrahirt, gelte von vorn herein für eine andere Gruppe von Eindrücken. Ich ſtopfe mir die Ohren zu, ſagt Kant, mag keine Gründe und kein Vernünfteln hören und werde eher annehmen, daß die Regeln der Kritiker falſch oder doch hier nicht der Ort ihrer Anwendung ſei, als daß ich mein Urtheil durch Beweisgründe ſollte beſtimmen laſſen. Dieſe Aeußerung kann ſich nicht nur auf diejenigen beziehen, die alle Schönheit aus Begriffen demonſtriren zu können meinen, denn Kant ſpricht von jenen Regeln als von ſolchen, welche Kritiker des Geſchmacks wie Batteux und Leſſing gegeben; und von dieſen iſt anzunehmen, daß ſie nur verallgemeinern, was der äſthetiſche Geſchmack im Einzelnen geoffenbart hat. Auch fährt er fort: es mag mir jemand alle Ingredienzien eines Gerichts nennen und von jedem derſelben bemerken, daß es mir doch ſonſt angenehm ſei, ſo bin ich gegen alle dieſe Gründe taub, verſuche das Gericht an *meiner* Zunge, und darnach, nicht nach allgemeinen Principien, fälle ich mein Urtheil. Ueberhaupt: ein objectives Princip des Geſchmacks ſcheint ihm gänzlich unmöglich, d. h. unmöglich ein Grundſatz, unter deſſen Bedingung man den Begriff eines Gegenſtandes unterordnen und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er ſchön ſei. Und damit ſtimmen ſeine Aeußerungen über die ſchöne Kunſt: ſie ſei Sache des Genies, d. h. des Talentes, dasjenige hervorzubringen, wozu ſich keine

beſtimmte Regel geben läßt; wie es ſein Product hervorbringe, wiſſe das Genie ſelbſt nicht und habe es nicht in ſeiner Gewalt, Andern Regeln zur Erzeugung gleicher Producte mitzutheilen.

Man kann einwerfen, daß die meiſten dieſer Bemerkungen mit Sicherheit nur die Unmöglichkeit von Regeln zur Erfindung der Schönheit behaupten, aber nicht gleich beſtimmt die Anerkennung allgemeingültiger Grundſätze leugnen, nach denen die erfundene zu beurtheilen und ihre Wirkung zu verſtehen ſein würde. Wenn jedoch Kant letztere in gewiſſer Ausdehnung zugegeben haben mag, ſo hat er doch ſelbſt niemals Anſtalt gemacht, auf ihre Feſtſtellung auszugehen; auch würden ſie wahrſcheinlich doch nur auf jene Elemente des Wohlgefälligen ſich bezogen haben, welche Kant, nach der Auswahl der Beiſpiele zu ſchließen, die er zu brauchen pflegt, von der Schönheit im eigentlichen Sinne, die eben aus ihrer erfinderiſchen Verwendung entſteht, noch zu unterſcheiden ſcheint. In Bezug auf dieſe letztere nun werden wir ſeinem Mißtrauen gegen alle verſtandesmäßige Begründung und gegen die Aufſtellung von Geſchmacksregeln nicht Unrecht geben; auch Leſſing urtheilte hierüber nicht anders. Auch ihm galt keine noch ſo überredend erſcheinende Regel, die aus beſondern Fällen zur Allgemeinheit erhoben worden war, jemals für ſo ſicher, daß er nicht befürchtet hätte, durch eine gar nicht vorherzuſehende Leiſtung eines künſtleriſchen Genius ſie doch noch widerlegt zu ſehen. So ſuchte alſo in Kant die deutſche Moralphiloſophie die menſchlichen Pflichten, deren Abſchätzung ſo oft einem ſchwankenden Gefühl und ſubjectiven Meinungen überlaſſen worden war, bis ins Kleinſte hinab aus allgemeingültigen Grundſätzen abzuleiten; während zugleich die deutſche Aeſthetik durchaus dem Doctrinarismus widerſtand, mit welchem namentlich romaniſche Völker das Urtheil über die Schönheit an einen feſtſtehenden Kanon zu binden gedacht hatten; jede Folgerung, die aus Analogien beobachteter Fälle mit größter Wahrſcheinlichkeit von ſelbſt hervorzugehen ſchien, befahl ſie immer noch einmal

dem unmittelbaren und nicht vernünftelnden Geſchmack zur Beſtätigung oder Verwerfung vorzulegen.

Nun aber, um zu dem zurückzukehren, wovon wir ausgingen: iſt dieſer Gegenſatz richtig? und verhalten wir uns nicht vielmehr auch in Bezug auf das Sittliche ebenſo, wie uns hier zum Schönen uns zu verhalten angeſonnen wird? Laſſen wir nicht durch allgemeine Grundſätze und durch die Folgerungen aus ihnen uns nur ungefähr ebenſo weit in der Beurtheilung unſerer Pflichten leiten, wie in der Schätzung des Schönen? halten wir nicht das gefundene Ergebniß auch hier zuletzt noch einmal mit dem unmittelbaren Ausſpruch unſers Gewiſſens zuſammen? und verſagt dieſes nicht häufig dennoch ſeine volle Billigung, obgleich wir aus unzweifelhaft richtigen Grundſätzen ein beſſeres Ergebniß abzuleiten nicht im Stande ſind? Geſtehen wir daher zu, daß die Unterſcheidung des äſthetiſchen und des ſittlichen Urtheils, welche Kant uns hier vorſchlägt, nicht durchgreifend iſt, obgleich es allerdings zutrifft, daß unſere Pflicht aus der Unterordnung des gegebnen Falles unter allgemeine Geſichtspunkte mit ungleich größerer Strenge bewieſen werden kann, als die Schönheit eines zuſammengeſetzten Ganzen aus allgemeinen Geſetzen ſchöner Zuſammenſetzung. Unter den Gründen dieſes Verhaltens hebe ich nur einen hervor. Der äſthetiſche Geſchmack, eben weil er nur ein Wohlgefallen verlangt, deſſen Empfundenwerden für das Ganze unſers Lebens nicht unerläßlich iſt, will durchaus und vollkommen befriedigt ſein und findet Nichts ſchön, was auch nur durch leiſen Mangel die Allſeitigkeit dieſer Befriedigung verkümmert. Das ſittliche Urtheil dagegen, ſich auf Handlungen beziehend, denen wir nicht ausweichen können, ſondern welche ſo oder ſo auszuführen die dringendſte unſerer Pflichten iſt, kommt in den Fall, auf die völlige Uebereinſtimmung der gefundenen Entſcheidung mit dem ganzen Gefühl unſers Innern zu verzichten. Um die unentbehrliche Entſcheidung überhaupt nur zu erlangen, müſſen wir uns oft begnügen, allgemeinen Grundſätzen

zu folgen, den Mangel an Befriedigung aber, den die Folgerungen aus ihnen im Falle eines Conflicts von Pflichten, aber auch sonst so oft übrig lassen, als ein Opfer anzusehen, das wir dem höchsten Gebote, überhaupt zur Verwirklichung des Guten mitzuwirken, zu bringen genöthigt sind. So scheint es, als seien die Regeln unsers Handelns strenger aus Principien ableitbar, als unser ästhetisches Urtheil, während wir uns im Grunde auf sittlichem Gebiete nur häufig mit der unvollkommenen Ableitung zufrieden stellen müssen, die wir auf ästhetischem durchaus verschmähen würden.

Der Anspruch auf Gültigkeit für Alle, den das Urtheil über Schönes, nicht aber das über Angenehmes macht, führt nun Kant zur Begründung seiner eigentlichen ästhetischen Theorie. Uebereinstimmung Aller in einem Urtheile, welches Nichts über die Sache aussagt, sondern nur die Art unsers Ergriffenseins durch sie ausdrückt, können wir nur verlangen, wenn wir in Allen einen gleichartigen Maßstab voraussetzen, an welchem dieser subjective Eindruck der Sache gemessen wird. Nun sind wir berechtigt, dieselben allgemeinen Verfahrungsweisen, dieselbe Organisation der Urtheilskraft bei allen Menschen als gleichartig vorhanden anzunehmen; mit Recht sinnen wir daher jedem Andern das Wohlgefallen gleichfalls an, welches uns aus der bloßen Uebereinstimmung eines Eindruckes mit den Verfahrungsweisen unserer Urtheilskraft entspringt. Darauf also, können wir sagen, beruht der Anspruch des Schönen auf allgemeine Anerkennung, daß es dem allgemeinen menschlichen Geiste, der in jedem Einzelnen derselbe ist, darauf der Mangel gleiches Anspruchs für das Angenehme, daß es nur den Bedingungen des Einzellebens entspricht, die für den Einen andere sind als für den andern. Doch haben wir, indem wir die Sache so aussprechen, Kants Meinung etwas verallgemeinert; was sie von diesem Ausdruck unterscheidet, heben wir jetzt hervor.

Kant selbst erwähnt, daß in Bezug auf vieles Angenehme

der Sinne eine größere Uebereinſtimmung wirklich herrſcht, als in Bezug auf das Schöne, obwohl ſie nur für dieſes von uns verlangt wird. Er erwähnt ferner, daß die Anerkennung unſeres Urtheils, etwas ſei ſchön, von uns in derſelben Weiſe gefordert wird, in welcher wir jedem Geſunden wegen ſeiner mit der unſeren als gleichartig vorausgeſetzten Organiſation zumuthen, einem Gegenſtande dieſelbe Farbe zuzuſchreiben, die wir an ihm bemerken. Warum ſollen dennoch nur diejenigen Eindrücke allgemeingültig ſchön ſein, welche mit der Urtheilskraft, nur individuell angenehm dagegen die, die mit der Sinnlichkeit ſtimmen, obgleich wir doch für beide, Urtheilskraft und Sinnlichkeit, allgemeingültige Normen ihrer Thätigkeit in allen Einzelnen nicht blos vorausſetzen, ſondern in ungefähr gleichem Maße auch wirklich finden? und obgleich die wirkliche Ausübung beider Thätigkeiten aus Gründen, die dahingeſtellt bleiben mögen, ſich häufig von dieſen Geſetzen entfernt?

Faſſen wir Folgendes ins Auge. Wenn der Sprachgebrauch Angenehmes und Schönes unterſcheidet, ſo drückt er ſehr fühlbar einen Werthunterſchied aus, welcher nicht blos in der Allgemeingültigkeit des Einen und dem Fehlen derſelben an dem Andern beſteht, ſondern vielmehr den inneren Grund andeuten möchte, um deswillen wir ſie hier verlangen, dort nicht. Das Angenehme würde noch nicht ſchön ſein, wenn ihm jene Allgemeingültigkeit zukäme; vielmehr würde zwiſchen dieſem Allgemeingefälligen und dem Schönen jener innere Unterſchied des Werthes fortbeſtehen. Er könnte ſchwerlich anderswoher, als aus dem verſchiedenen Eigenwerthe der Maßſtäbe ſelbſt abgeleitet werden, mit welchen in beiden Fällen der gefallende Eindruck gemeſſen wird. Dieſer Gedanke ſcheint mir überall bei Kant zwiſchen den Zeilen zu liegen, ohne offenen Ausdruck zu finden: der Werthunterſchied der Sinnlichkeit und der Urtheilskraft. Die Sinnlichkeit iſt überwiegend ein Vermögen, vom Eindruck zu *leiden*, die Urtheilskraft ein Vermögen thätiger Beziehung ſeines Mannigfachen.

[illegible] immerhin auch in der Sinnesempfindung die Seele auf einen [illegible] Eindruck zurückwirken, so weiß doch das Bewußtsein Nichts hiervon, sondern kennt nur das letzte Erzeugniß dieses unbewußten Vorgangs: die fertige Empfindung und das Lustgefühl, welches sie begleitet; was anderseits die Seele, wenn sie das Object bemerkt, ebenfalls nicht im Stande sein, sich die [illegible] ihres Eindrucks zu logischer Erkenntniß zu verdeutlichen, so [illegible] sie doch noch überhaupt thätig, und empfindet, daß auf der Uebereinstimmung des Eindrucks mit den Bedingungen dieser ihrer [illegible] Thätigkeit das entstehende Wohlgefallen beruht. Auf diese Gedanken deuten die obenerwähnten nicht weiter ausgeführten Paragraphenanfänge, nach denen angenehm sein sollte, was den Sinnen in der Empfindung, gut, was vermittelst der Vernunft durch den Begriff, schön (wie wir hinzufügten), was der Urtheilskraft in der Anschauung gefällt; und denselben Gedanken wiederholen viele andere Ausdrücke, in denen Kant, wie alle Welt zu thun pflegt, das Vergnügen der Sinne an Werth sowohl der ästhetischen Lust als dem Wohlgefallen an dem Guten nachsetzt.

Ausdrücklicher kommt Kant hierauf in dem dritten Versuch zur Begriffsbestimmung des Schönen im Gegensatz zu dem Nützlichen und dem Vollkommenen. Sinnenurtheile setzt er hier aufs Neue den reinen Geschmacksurtheilen gegenüber, welche letzteren von Reiz und Rührung unabhängig seien. Es fehlt an einer bestimmten Erklärung dieser beiden Ausdrücke, doch befiehlt der Zusammenhang sie auf diejenigen Erregungen zu beziehen, durch welche der Einzelne sein individuelles Wohl gefördert fühlt, ohne sich als allgemeinen Geist in ihnen thätig zu wissen. Nun thun sich, fügt Kant hinzu, wieder manche Einwürfe hervor, die zuletzt den Reiz als für sich allein hinreichend, um schön genannt zu werden, vorspiegeln. Eine bloße Farbe, ein bloßer Ton werden von den meisten für schön an sich erklärt; aber doch geschehe dies nur, sofern beide, Farbe und Ton, rein sind; dies aber sei

eine Beſtimmung, welche ſchon nicht mehr den Inhalt der Empfindung, ſondern ihre Form betreffe. Denn wenn auch unſer Gemüth die Regelmäßigkeit in der Abfolge der Licht- und Schallwellen keineswegs unmittelbar bemerkt (eine Frage, die den beiden erſten Ausgaben der Kritik der Urtheilskraft gar ſehr, der dritten gar nicht zweifelhaft erſcheint), ſo kann doch das Gemüth die ununterbrochene Gleichförmigkeit ſeiner eignen Erregung, ſeiner Empfindung alſo, wahrnehmen, und ſich deſſen erfreuen, daß ihm gelingt, die unendlich kleinen Erregungen, die es in aufeinanderfolgenden Zeitaugenblicken oder von nebeneinanderliegenden Raumpunkten erfährt, zu dem Geſammteindrucke Einer reinen Farbe oder Eines Tons, Mannigfaches alſo überhaupt zur Einheit zuſammenzufaſſen. Gegenſtände des äſthetiſchen Wohlgefallens ſind alſo die Eindrücke, die dem Gemüthe zur Entfaltung dieſer Thätigkeit Veranlaſſung geben; nur angenehm diejenigen, die es nur leidend in ſich aufnimmt, um ſich von ihnen, unbewußt wie, gefördert zu fühlen.

Von größerer Wichtigkeit iſt uns die eigentliche Abſicht dieſes dritten Anlaufs, die Unterſcheidung des Schönen vom Nützlichen und Vollkommenen. Zwar daß die Nützlichkeit, die ſich nur nach Vergleichung eines Gegenſtandes mit ſeinem außer ihm liegenden Zwecke durch verſtändige Erkenntniß beurtheilen läßt, ſeine Schönheit nicht ausmache, iſt für ſich klar. Aber eine objective innere Zweckmäßigkeit, die Vollkommenheit, komme dem Prädicate der Schönheit ſchon näher und ſei daher von namhaften Philoſophen, jedoch mit dem Zuſatze: wenn ſie verworren gedacht werde, für einerlei mit der Schönheit gehalten worden. Daß jedoch das äſthetiſche Urtheil nicht durch Verworrenheit ſeines Erkennens, ſondern dadurch, daß es gar keine Erkenntniß der Dinge enthält, von allen andern Urtheilen abweicht, ſteht nach allem Vorigen feſt; wie könnte alſo Vollkommenheit der Dinge ſein Gegenſtand ſein? Verſtehen wir unter ihr die Vollzähligkeit aller Merkmale, durch welche das Einzelne ſeinem All-

gemeinbegriffe entſpricht, ſo iſt ihre Beurtheilung nur durch denkende Vergleichung des Einzelnen mit dem Muſterbild ſeiner Gattung möglich, welches wir vorauskennen müſſen. Suchen wir die Vollkommenheit nicht in der Angemeſſenheit des Einzelnen zum Allgemeinen, ſondern an dem Allgemeinbegriffe ſelbſt, in der Zuſammenſtimmung ſeines Mannigfaltigen zur Einheit, ſo kann doch der maßgebende Geſichtspunkt, nach welchem wir dieſe Zuſammenſtimmung bald als vorhanden, bald als nicht vorhanden betrachten, zunächſt wieder nur in irgend einem Zwecke, einer Idee, einer Beſtimmung des Dinges liegen, in Bezug auf welche ſeine Merkmale ſich zur Einheit zuſammenfügen; es iſt dann vollkommen, wenn dieſem Zielpunkte das innere Gefüge ſeines mannigfaltigen Inhalts entſpricht und die Beurtheilung auch dieſer Vollkommenheit fällt daher einem Denken zu, welches die gegebene Natur des Dinges mit den Anforderungen ſeiner Beſtimmung vergleicht. Soll endlich von einem ſolchen erkennbaren Ziele, welches die Natur des Dinges beſtimmte und den Maßſtab ſeiner Vollkommenheit bildete, gänzlich abgeſehen werden, ſo kann die Schönheit, welche wir in einem äſthetiſchen Urtheile einem Gegenſtande zuſchreiben, nicht in einer Vollkommenheit deſſelben an ſich ſelbſt, ſondern nur darin beſtehen, daß die Form der Verknüpfung des Mannigfaltigen in ihm, indem ihr Eindruck den Thätigkeitsbedingungen *unſerer* Urtheilskraft entſpricht, uns die allgemeine Vorſtellung einer Zweckmäßigkeit deſſelben ohne Hindeutung auf einen beſtimmten Zweck erregt.

Vollkommen reine Schönheit kommt daher nur den Gegenſtänden zu, bei deren Betrachtung uns gar kein Begriff eines beſtimmten Zweckes leitet, durch welchen die Zuſammenſtimmung ihres Mannigfachen zur Einheit bedingt würde, deren Form vielmehr unmittelbar durch den der Natur und Gliederung unſerer Geiſteskräfte entſprechenden Rhythmus gefällt, in welchem ſie dieſe zur Ausübung ihrer Thätigkeiten anregt. Blumen, Arabesken, muſikaliſche Melodien gehören zu dieſer Gattung und

Kant unterſcheidet ſie unter dem Namen der freien Schönheit von der anhängenden Schönheit jener andern Gegenſtände, deren Form, wie die eines Gebäudes oder eines Menſchen, einem Zwecke oder einem natürlichen Gattungsbegriffe angemeſſen ſein muß. Das Wohlgefallen an dieſer zweiten Art der Schönheit ſei kein rein äſthetiſches mehr, ſondern verbunden mit dem intellectuellen Wohlgefallen, welches die Vernunft an der vollkommenen Uebereinſtimmung der Erſcheinung mit ihrer erkennbaren Beſtimmung findet. So ſehr ſetzt Kant hier die Schönheit in die bloße Form der Verbindung des Mannigfachen, daß er ſelbſt den Ausdruck nicht ſcheut, die Vollkommenheit, die im letzteren Falle unſer Urtheil mitbeſtimme, thue im Grund der Reinigkeit deſſelben Abbruch. Es gewinne eigentlich weder die Vollkommenheit des Gegenſtandes durch ſeine Schönheit, noch dieſe durch jene; aber da es nicht vermieden werden könne, die Beurtheilung der einen mit der Empfindung der andern im Bewußtſein zuſammenzuhalten, ſo gewinne das geſammte Vermögen der Vorſtellungskraft, wenn beide Gemüthszuſtände zuſammenſtimmen.

Dieſe merkwürdige Aeußerung regt zu weiterer Ueberlegung an. Denn was gewinnt denn dies geſammte Vermögen der Vorſtellungskraft, wie Kant es nennt, oder dieſe Gemüthslage, die aus dem Zuſammenſtimmen jener beiden Betrachtungen des Gegenſtandes hervorgeht? Doch wohl nur einen Zuwachs an Luſt oder Wohlgefallen. Und dieſe Luſt entſpringt aus einer Uebereinſtimmung zwiſchen Formenſchönheit und Weſen des Dinges, welche um ſo weniger nothwendig ſtattzufinden braucht, je unabhängiger ja eben Vollkommenheit und Schönheit von einander ſollen beſtehen können. Auch dieſe Luſt entſteht alſo aus einem Verhalten des Gegenſtandes, welches aus Begriffen nicht als nothwendig nachweisbar iſt, aber überall, wo es vorkommt, einer jener Vorausſetzungen der Urtheilskraft entſpricht, deren Befriedigung allgemein die Quelle der äſthetiſchen Luſt iſt. Die Uebereinſtimmung nämlich zwiſchen Form und Weſen iſt eines

jener Verhältniſſe, welche gefallen, weil ſie zweckmäßig und günſtig für das Beſtreben unſerer Urtheilskraft, Mannigfaches zur Einheit zu verbinden, geſtaltet ſind. Nicht die anhängende Schönheit iſt daher weniger ſchön, nicht unſer äſthetiſches Urtheil über ſie weniger rein äſthetiſch, ſondern nur die Beziehungspunkte, deren Verhältniß hier gefällt, ſind weniger einfach als in der reinen Formenſchönheit. Die letztere verknüpft gleichartige Elemente zum Ganzen einer Form; dort bilden äußere Erſcheinung und innerer Gehalt die beiden Glieder, deren Uebereinſtimmung völlig aus demſelben Grunde gefällt, nämlich weil ſie eine Maxime beſtätigt, welche die Urtheilskraft überall anwenden möchte, ohne ſie doch logiſch als nothwendig gültig erweiſen zu können.

Ich habe mehrfach erwähnt, daß dem natürlichen Geſchmack die verſchiedenen Fälle der Schönheit nicht gleich hoch im Werthe ſtehen, die aus den verſchiedenen Eigenwerthen der Beziehungspunkte entſpringen, zwiſchen denen die harmoniſche Beziehung beſteht. Für Kant beſtimmt nun jene Reinheit der Schönheit keineswegs ihren ſchließlichen Werth; in der Ueberſicht der Künſte gibt er unbefangen zu, daß die Muſik, die ausgebildetſte Kunſt freier Schönheit, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth habe, als jede andere der ſchönen Künſte; den oberſten Rang weiſt er der Poeſie an. Aber dies iſt in Kants Sinne nur ein Urtheil über den Endwerth, welcher den verſchiedenen Künſten im Zuſammenhang aller menſchlichen Lebensintereſſen zukommt, und welcher eben nicht ausſchließlich durch die von ihnen entwickelte Schönheit bedingt werde. Und freilich wird man dieſer Unterſcheidung des äſthetiſchen Eigenwerthes der Schönheit und ihrer ſonſtigen Bedeutung für das menſchliche Leben hier beipflichten können, wo nur von einer Schätzung menſchlicher Kunſtleiſtungen die Rede iſt; aber ſchwerlich auch dann, wenn jede bedeutungsvolle Schönheit der Natur, nur weil ſie nicht frei von Bedeutung iſt, für eine minder echte Schönheit gelten und die Theil-

nahme für ſie aus andern Quellen als dem äſthetiſch angeregten Gefühl abgeleitet werden ſoll. Oder ſollen wir unſern Sprachgebrauch ganz ändern, und vielleicht gar nicht mehr von einer Schönheit der menſchlichen Geſtalt ſprechen? Iſt doch dieſe Schönheit ſchlechterdings gar Nichts ohne Verſtändniß für die Bedeutung der Geſtalt. Denn davon muß uns doch Niemand überreden wollen, daß die menſchliche Geſtalt blos durch ihre ſtereometriſchen Formverhältniſſe, ohne Rückſicht auf das geiſtige Leben, das ſich in ihnen bewegt, einen irgend merklichen Reiz des Wohlgefallens auf unſere Phantaſie ausüben würde. Sie würde hierin von der viel ausdrucksvolleren Mannigfaltigkeit und dem viel lebhafteren Schwunge zuſammenſtimmender Umriſſe in jeder anmuthigen Blume, jeder zierlichen Arabeske unvergleichlich überboten werden. Dennoch wirkt ſie viel mächtiger auf uns als dieſe, weil die an ſich anſpruchsloſen Linien ihrer Form und die Verhältniſſe zwiſchen ihnen einen ungemeinen Werth durch die Bedeutung der lebendigen Kräfte gewinnen, die wir in ihnen thätig wiſſen. Und dabei gibt es durchaus keinen für das unbefangene Gemüth überredenden Grund, dieſen Eindruck für einen weniger rein äſthetiſchen anzuſehen als jenen, welchen uns Blumen oder Arabesken machen. Wir empfinden ihn ohne Zweifel gerade als Schönheit und durchaus nicht als eine „durch Vernunft beurtheilte“ anderweitige Vortrefflichkeit, die durch ihren ſonſtigen intellectuellen Werth uns über die Dürftigkeit ihres eigentlich äſthetiſchen Reizes täuſchte. Gegen dieſe Schönheit iſt Kant nicht ganz gerecht geweſen; faſt könnte man hier bei ihm einen Nachklang aus der Kindheit der deutſchen Aeſthetik finden: reine Schönheit iſt ihm nur das inhaltleere Formenſpiel der Eindrücke in Raum und Zeit, und gegen dieſe reine Schönheit zeigt er eine ſehr merkliche Geringſchätzung; was er dagegen höher achtet: die Schönheit des Bedeutungsvollen, das möchte er am liebſten gar nicht mehr zur Schönheit rechnen, um es aus einem beſſern Rechtsgrunde hochzuachten.

Alle zu befriedigen erſcheint ſtets von neuem unmöglich. Mir ſchien es, als ſuchte Kant zu ausſchließlich die Schönheit in bloßen Formen; das Entgegengeſetzte tadelt an ihm Zimmermann. Wenn Eindrücke uns gefallen, weil ſie unſere Geiſteskräfte zu einem ihrer Natur angemeſſenen Spiele der Thätigkeiten veranlaſſen, worauf beziehe ſich doch dann dies Gefallen? ſolle es dem Einklang erregter Seelenkräfte als ſolcher, oder ſolle es dem Einklang überhaupt gelten? Das letztere ſcheint Zimmermann nothwendig. Denn um Luſt an der Harmonie der eigenen Kräfte fühlen zu können, müſſe die Seele vorher Einklang überhaupt, gleichviel zwiſchen welcherlei Beziehungspunkten, als etwas Werthvolles anſehen, weil ohnedies der Umſtand, daß zwiſchen ihren eignen Kräften Uebereinſtimmung beſtehe, ihr gleichgültig bleiben müßte. So überredend die Klarheit dieſer Bemerkung erſcheint, ſo kann ich mich dennoch von ihrer Richtigkeit nicht überzeugen.

Denn was bedeutet am Ende *Einklang* irgend welcher zwei Elemente, abgeſehen von den Gefühlen deſſen, dem er gefällt? und wie unterſcheidet er ſich von irgend einem andern denkbaren Verhältniſſe derſelben Elemente, welches an ſich, noch ehe es mißfiele, Mißklang zu heißen verdiente? Kein Verhältniß iſt für ſich betrachtet beſſer als ein anderes; um dennoch zwei mit ſo verſchiedenen Werthbezeichnungen belegen zu dürfen, ohne noch Rückſicht darauf zu nehmen, wie ſie auf uns wirken, müßten wir nachweiſen können, daß ſie ſich auf entgegengeſetzte Weiſe zu einem andern objectiven Maßſtabe der Werthbeſtimmung verhalten, der entweder allgemein oder insbeſondere für die in Rede ſtehenden Elemente gilt. Erſt dieſer Maßſtab würde *dieſe* Verhältniſſe *dieſer* Elemente zu Einklang oder Mißklang machen, während für *andere* Elemente um ihrer andern Natur willen in *andern* Verhältniſſen Harmonie und Disharmonie läge. Nur ganz ſcheinbar würden wir die durchaus nothwendige Rückſicht auf einen ſolchen Maßſtab durch die Behauptung vermeiden, daß

zwei Elemente ſchlechthin miteinander übereinſtimmen oder nicht; um noch zu verſtehen, was wir damit ſagen wollen, müſſen wir immer wieder auch hier einen Zuſtand vorausſetzen, welchen von einander zu erleiden die beiden Elemente beſtimmt ſind, oder der für ſie in irgend einer Weiſe ein Gut iſt, und zu deſſen Begründung das eine der fraglichen Verhältniſſe zwiſchen ihnen dient, das andere nicht dient. Damit es alſo überhaupt Sinn habe, zwei formal verſchiedene Beziehungsweiſen zweier Elemente als Einklang oder Mißklang zu bezeichnen, iſt die erſte unerläßliche Bedingung die Vergleichung beider mit einem Muſterverhältniſſe, welches aus irgend einem Grunde zwiſchen jenen beiden Elementen ſtattfinden ſoll.

Auf Uebereinſtimmung der inneren Verhältniſſe eines Mannigfachen mit einem Muſterverhältniſſe beruht jedoch auch die Richtigkeit des Richtigen, die Güte des Guten, die Nützlichkeit des Nützlichen, und gar nicht die Schönheit des Schönen allein. Es würde ſich deshalb weiter fragen, unter welchen beſonderen Bedingungen eine ſolche Uebereinſtimmung den eigenthümlichen Gegenſtand einer äſthetiſchen Beurtheilung bilden muß. Wenn Einklang und Mißklang dennoch, ſo wie wir eben ihren Sinn beſtimmten, unmittelbar eben auf Schönes und Häßliches zu deuten ſcheinen, ſo verdanken wir dies nur einer Erſchleichung, die mit dem Doppelſinn dieſer Namen ſpielt. Denn indem wir beide Ausdrücke der muſikaliſchen Theorie entlehnten, ſchienen wir freilich zuerſt nur die Thatſache des Vorhandenſeins oder Fehlens jenes Verhältniſſes der Uebereinſtimmung durch ſie bezeichnen zu wollen; im Stillen aber haben wir in dieſe Ausdrücke zugleich die Vorſtellung der Luſt oder Unluſt, des Glückes oder der Widerwärtigkeit bereits mit eingeſchloſſen, welche ein ſolches Verhältniß nicht an ſich enthält, ſondern in uns erzeugt, wenn es auf uns, und zwar nicht auf unſere Einſicht, ſondern eben auf unſer Gefühl wirkt. Und nun freilich verſteht es ſich unwiderleglich von ſelbſt, daß Einklang gefällt und Mißklang mißfällt; denn

beide ſind nun nicht mehr Verhältniſſe, die an ſich, durch das was ſie formal ſind oder nicht ſind, ſchon Einklang und Mißklang wären, und in Folge deſſen gefielen oder mißfielen, ſondern beide ſind jetzt die muſtermäßigen oder nicht muſtermäßigen Verhältniſſe eines Mannigfachen nur eben ſofern ſie gefallen oder mißfallen.

Vielleicht erſcheint die Zergliederung dieſer Begriffe nicht mir allein wichtig genug, um ſie noch an dem beſtimmten Beiſpiele fortzuſetzen, von dem ihre Namen entlehnt ſind. Einklang findet zwiſchen zwei Tönen ſtatt, welche klingen; ſie klingen aber nur für den Hörenden: außerhalb des Hörenden durchkreuzen nur zwei verſchiedene Syſteme von Schallwellen zu gleicher Zeit den Luftraum. Dieſe Wellen nun können in den mannigfachſten Verhältniſſen zu einander ſtehen; innerhalb des Zeitraums, welchen der Hin- und Hergang der einen ausfüllt, kann die Welle des andern Syſtems in jeder beliebigen Anzahl von Wiederholungen verlaufen. Keines dieſer Verhältniſſe iſt an ſich beſſer oder edler als das andere; von keinem läßt ſich aus Vernunftgründen allgemeiner Art beweiſen, es ſei dasjenige, welches an ſich Einklang ſei; denn die Schallſchwingungen haben keine Pflichten, keine Beſtimmung, kein Ideal ihres gegenſeitigen Verhaltens, dem das eine Verhältniß ſich mehr als das andere annäherte. Erfahrung lehrt uns nun, daß für unſer Gefühl einſtimmige Töne aus denjenigen zuſammenklingenden Schallwellen entſpringen, deren Wiederholungshäufigkeiten in gleicher Zeit ſich zu einander wie die niedrigſten der ganzen Zahlen verhalten. Hieraus ſchließen wir, daß die Einfachheit dieſes ihres Verhältniſſes das uns Wohlgefällige ſei. Aber dieſer Schluß iſt nicht in dem Sinne richtig, als könne es irgend welche Verhältniſſe ſolcher Art geben, die an ſich, ohne alle Beziehung auf uns, auch nur einfach ſein könnten, die an ſich deshalb von höherem Werthe als andere, die endlich in Folge deſſen auch uns wohlgefällig ſein müßten. Denn in Wahrheit iſt doch keiner der Zahlen-

brüche, welche die verſchiedenen möglichen Verhältniſſe der Schallwellen bezeichnen, an ſich wirklich einfacher als der andere; ihn ſo zu nennen haben wir nur Veranlaſſung, wenn wir ihn auf die Leiſtungsfähigkeit unſerer Vorſtellungskraft beziehen, welche nicht mit gleicher Leichtigkeit große und kleine Zahlen zuſammenzufaſſen und die Verhältniſſe zwiſchen ihnen zu überſehen vermag. In den Zahlenverhältniſſen der Schallſchwingungen liegt daher an ſich gar kein Grund zu einer Werthabſtufung; in ihrer Beziehung auf unſer Vorſtellungsvermögen liegt zwar ein ſolcher Grund, doch berechtigt auch er uns nur, ein Verhältniß bequemer für unſer Vorſtellen, als ein anderes, zu nennen, keineswegs aber zu ſchließen, daß es um deswillen auch wohlgefälliger ſei. Denn alle jene Zahlenverhältniſſe, auf denen thatſächlich freilich der Wohlklang der wahrnehmbaren Töne beruht, nehmen wir ja als ſolche eben nicht wahr; die Befriedigung, welche wir empfinden, wenn uns im Denken die Ueberſicht dieſer wiſſenſchaftlich bekannt gewordenen Zahlen leicht gelingt, iſt daher verſchieden von dem Gefühl des Wohlgefallens, welches uns die ſinnlich gehörten Töne erregen. Von ſelbſt verſteht es ſich nun keineswegs als nothwendig, daß dieſelben Verhältniſſe des Mannigfachen, welche dem Vorſtellen bequem ſind, weil ſie ſeinem Verfahren ſich leicht fügen, auch dieſer andern Seite des geiſtigen Lebens, der ſinnlichen Empfänglichkeit, gleich zuſagend ſein, daß alſo dem Gefühle gefallen müſſe, was für das Vorſtellen einfach iſt. Nur überraſchen kann es uns nicht, daß die Erfahrung es ſo findet, denn das Gegentheil hätte freilich noch weniger Wahrſcheinlichkeit, als die Vorausſetzung dieſer Gleichartigkeit der ganzen geiſtigen Organiſation, die ſich in dem wirklichen Verhalten verräth. Aber dies wirkliche Verhalten dürfen wir nicht zu dem Schluſſe benutzen, das einfache Verhältniß gefalle, weil es einfach iſt, und es ſei deshalb an ſich Einklang; es gefällt vielmehr und wird gefallend zum Einklang, weil es vermöge derſelben Beſchaffenheit, um deren willen es dem Vorſtellen einfach

erſcheint, auch auf unſere ſinnliche Empfänglichkeit in einer Weiſe wirkt, welche der Natur derſelben und den Bedingungen ihrer Thätigkeit entſpricht. Sehen wir von dieſer Beziehung auf unſer Gefühl ab, ſo iſt jenes Verhältniß nicht mehr Einklang, ſondern als Gegenſtand des Vorſtellens nur noch einfach; von einem Einklang zu reden, der abgeſehen von jedem Geiſte, der ihn empfände, vielleicht ſelbſt unabhängig von jedem Vorſtellen, das ihn dächte, als bloß beſtehendes Verhältniß zwiſchen zwei Elementen ſchon Einklang zu heißen und deswegen zu gefallen verdiente, ſcheint mir um Nichts begründeter, als von einem Schmerze zu ſprechen, der ſchon Schmerz wäre, ehe ihn Jemand litte, und der in Folge deſſen Jedem weh thun müßte, welcher zufällig auf ihn ſtieße.

Aus dieſen Gründen kann ich Zimmermanns Tadel gegen Kant und ſeinem Vorſchlage nicht beiſtimmen, Harmonie als ſolche als Grund des äſthetiſchen Wohlgefallens anzuſehen und die harmoniſche Anregung der Seelenkräfte nur als einzelnes Beiſpiel dieſem Allgemeinbegriffe unterzuordnen. Vielmehr iſt dieſe Bewegung unſerer Seele der unerläßliche Realgrund, durch den in allen Fällen das erſt entſteht, was wir eine Harmonie nennen, d. h. durch den ein an ſich gleichgiltiges Verhältniß, welches zunächſt nur Gegenſtand der Vorſtellung iſt, zu dem Werthe eines Einklangs oder Mißklangs erhoben wird. Noch einmal will ich meines Gegners eigne Worte anführen: wenn der Einklang der Seelenkräfte der Grund des Gefallens iſt, ſo ſei nicht abzuſehen, warum dieſer Einklang nicht an jedem Objecte, an welchem er uns wahrnehmbar würde, ebenſogut Gefallen erregen ſollte? Ich antworte: auch vorausgeſetzt, es heiße etwas, daß an einem Object, bevor es wahrgenommen würde, etwas wie Einklang beſtehe, wie könnte dann doch dieſer objectiv vorhandene Einklang uns wahrnehmbar werden, ohne von uns wahrgenommen zu werden, d. h. ohne unſere Seelenkräfte in irgend einem Verhältniß zur Thätigkeit zu reizen? Iſt es nun glaublich, daß dieſer an ſich beſtehende Einklang uns gefallen

würde, wenn ihm das Mißgeſchick begegnete, unſere Seelenkräfte zu disharmoniſchen Aeußerungen zu nöthigen? Zwar wird ihm dies wohl nicht begegnen, außer in einzelnen Augenblicken der Verſtimmung unſerer eignen Seele; aber klar iſt doch, daß das bloße Vorhandenſein eines objectiven Einklangs zwiſchen Elementen, die nicht wir ſelbſt ſind, zur Erzeugung unſers äſthetiſchen Wohlgefallens gar Nichts hilft, wenn nicht die Einwirkung dieſes Einklangs auf uns noch einmal in Einklang mit den Bedingungen iſt, unter denen unſerer auffaſſenden Seele wohl ſein kann.

Dieſe Subjectivität des äſthetiſchen Urtheils mit unerbittlicher Deutlichkeit hervorgehoben zu haben, halte ich für eins der weſentlichſten Verdienſte, welche Kants eindringliche Kritik ſich erworben hat; zu Ende freilich iſt mit dieſem unzweifelhaft richtigen Anfange die ganze Unterſuchung noch nicht und auch Kant führt ſie weiter. Allein auch der bisher erreichte Standpunkt läßt uns nicht ganz rathlos, wenn wir der Werthminderung zu entgehen ſuchen, welche der Schönheit von dieſer ſubjectiven Begründung unſers Wohlgefallens zu drohen ſcheint. Auch hier gegen einige Aeußerungen meines Vorgängers zu ſtreiten, darf ich mir um ſo eher erlauben, als er ſelbſt uns auch das Richtige lehrt. Er überträgt auf Kant die Ausartung ſpäterer Meinungen, wenn er als Sinn ſeiner Lehre behauptet, wahrhaft ſchön ſei nur das Ich, der Gegenſtand dagegen nur in Folge des Widerſcheins, den auf ihn die äſthetiſche Bewegung der Seele wirft; das Ich erfreue ſich an ſich ſelbſt, nicht an den Dingen, es ſei eine äſthetiſche Selbſtanbetung. In Wahrheit iſt für Kant doch nicht die Harmonie der Seelenkräfte das Schöne ſelbſt; ſie iſt vielmehr die ſich ſelbſt genießende äſthetiſche Luſt; ſchön iſt für ihn wie für den gewöhnlichen Sprachgebrauch der Gegenſtand, deſſen Einwirkung auf uns dieſe Luſt erzeugt. Es iſt Kants eigne Meinung, was Zimmermann, wie es ſcheint, als Bedenken gegen Kant aufführt: wenn auch das Wohlgefallen am

Gegenſtand nur die harmoniſche Thätigkeit unſeres Innern iſt: der Grund, der dieſe Thätigkeit anregt, liegt doch in dem Gegenſtande ſelbſt. Aber man hat wohl nicht Recht hinzuzufügen: dieſer Grund liege in dem Gegenſtande allein, *nicht* in uns; er liegt vielmehr einzig darin, daß die Dinge und wir *zuſammenpaſſen*. Es gibt keine Schönheit als ſolche, außer in dem Gefühl des Geiſtes, der ſie genießt und bewundert; aber der Zuſammenhang der Dinge iſt ſo geordnet, daß er dem Geiſte die Formen der Bewegung erregen kann, in denen ihm jener Genuß zu Theil wird und der Gegenſtand ſeiner Bewunderung entſteht. Verweilen wir einen Augenblick hierbei. Wer ängſtlich darnach ſtrebt, eine außer uns ſeiende Schönheit nachzuweiſen, die wir nur als beſtehende wahrnehmen, ohne ſie durch unſer Wahrnehmen zu erzeugen, der huldigt dem gewöhnlichen Vorurtheile, nach welchem die eigentliche Welt nur in den Dingen beſteht, die nicht Geiſt ſind, der Geiſt aber nur als eine halb müßige Zugabe hinzukommt, höchſtens beſtimmt, den auch ohne ihn fertigen und vollſtändigen Thatbeſtand der Wirklichkeit in Gedanken noch einmal abzubilden. Unter ſolcher Vorausſetzung freilich würde die Schönheit wenig Werth haben, ſie würde ſelbſt nur ein Schein ſein, wenn ſie nicht außerhalb des Geiſtes und bevor er die Welt abbildet, in dieſer vollſtändig als ſolche vorhanden wäre, ein möglicher Gegenſtand künftiges Genuſſes für uns, aber unſerer Wahrnehmung nicht bedürftig, um ganz zu ſein was ſie iſt. Aber der Geiſt iſt nicht ein Anhängſel der wahrhaft ſeienden ungeiſtigen Welt, nicht ein Spiegel, deſſen Leiſtungen in der Vortrefflichkeit beſtänden, mit welcher er die einzig theuere Wirklichkeit eines Geſchehens und Daſeins abbildete, das nichts von ſich ſelbſt hat, weil es ſich nicht weiß und nicht genießt; ſondern die Geiſterwelt iſt der weſentlichſte Beſtandtheil des Univerſum, der Vorgang ihrer Auffaſſung der Wirklichkeit oder das Erſcheinen der Wirklichkeit für ſie der weſentlichſte Theil alles Geſchehens, ohne den der Weltlauf nicht

fertig, nicht in ſich ſelbſt abgeſchloſſen ſein würde. Wer mit dieſer Wahrheit ſich durchdringt, wird vor allem nicht mehr darüber klagen, daß die Schönheit nur in dem ſubjectiven Gefühl des Geiſtes ihr Daſein habe, als wäre dies Gefühl der ſchlechteſte Ort, oder in ihm zu ſein die ſchlechteſte Art des Daſeins; dieſen Ort oder dieſe Art des Seins hat vielmehr Alles, was Werth hat: Tugend und Liebe ſinken nicht im Preiſe, weil ſie an ſich nicht ſind, ſondern nur im Augenblicke, da der lebendige Geiſt ſie übt oder fühlt. Doch Tugend und Liebe freilich wollen nichts Anderes ſein, als Thaten des Geiſtes, das Gefühl der Schönheit dagegen will bewundern können was nicht wir ſelbſt ſind. Aber auch dieſem Bedürfniß fehlt ſeine Befriedigung darum nicht, weil erſt in unſerem Innern zur Schönheit wird, was außer uns nur gleichgültiges Verhältniß iſt. Der einzelne ſchöne Gegenſtand allerdings büßt zuerſt ein, wenn eine ihm ſelbſt und ſeiner Beſtimmung gleichgültige Beziehung ſeines Mannigfachen blos durch zufälliges Zuſammentreffen mit einer Auffaſſungskraft, für welche ſie angemeſſen iſt, ihn nur für den auffaſſenden Geiſt ſchön erſcheinen läßt. Aber daß die Wirklichkeit im Großen dazu angethan iſt, um ſolches Zuſammentreffen möglich zu machen, daß das Gefüge der ſeienden Welt der Empfänglichkeit des Geiſtes entſpricht, daß die Verknüpfungen der Dinge in Formen geſchehen und geſchehen können, deren Eindruck die Thätigkeiten der Seele zu harmoniſcher Ausübung anregt: dieſes ganze Füreinanderſein von Welt und Geiſt iſt die große Thatſache, die wir im Gefühle der Schönheit genießen, eine Thatſache der allgemeinen Weltordnung, die den objectiven Gegenſtand unſerer Bewunderung und unſerer äſthetiſchen Luſt bildet. Und nun iſt auch jeder einzelne Gegenſtand, deſſen Verhältniſſe uns in ausgezeichneter Weiſe an dieſes Füreinanderſein erinnern, nicht mehr nur durch zufälliges Zuſammentreffen mit den Bedingungen unſerer ſubjectiven Thätigkeit ſchön, ſondern er iſt es als Zeugniß dieſer Weltordnung, deren Sinn und Macht ob-

jectiv in ihm vorhanden und wirksam ist, und selbst dann in ihm wirksam ist, wenn sie nur nebenher und nur als Beispiel des allgemeinen Weltlaufs, dem Alles unterworfen ist, schöne Formen an ihm entstehen läßt, ohne gerade durch sie das Wesentliche seines Einzellebens zum Ausdruck zu bringen.

Man wird nicht leugnen können, daß auf diesem Gedanken Kants Aesthetik nicht nur beruht, sondern daß sie ihn selbst mehr als einmal offen ausspricht. Nur oberflächlich wird er durch die systematisch nicht überwundene Unklarheit verdunkelt, die bei Kant zuletzt über die Wirklichkeit der Welt übrig bleibt, von deren Eindrücken er anfänglich alle unsere Erkenntniß ableitete, während die Consequenz seiner Kritik zuletzt jede Behauptung über sie ausschloß. Es scheint mir nutzlos, hier diese Schwierigkeiten zu erörtern, die doch ohne erheblichen Einfluß auf die Gestaltung dieses ästhetischen Grundgedankens bleiben. Erkennen wir nicht die Dinge an sich, sondern nehmen nur eine Erscheinung für uns wahr, so ist doch immer die Macht, welche die Ordnung dieser Erscheinungen hervorbringt, unabhängig von uns und eine Thatsache der Weltordnung, deren Uebereinstimmung mit der Empfänglichkeit der Geisterwelt ebenso sehr ein objectiver Grund und Gegenstand unserer ästhetischen Lust sein würde, wie nur irgend die unmittelbare Uebereinstimmung der Dinge selbst mit jener Empfänglichkeit gewesen wäre. Und selbst wenn in allen unsern Wahrnehmungen nichts Wirkliches auch nur erschiene, sondern alle unsere Anschauungen nur Erzeugnisse einer schöpferischen Einbildungskraft in unserem eigenen Geiste wären: auch dann würden wir doch diese unbewußt schaffende Kraft des allgemeinen Geistes in uns und das auffassende Bewußtsein, das sich dieser Erzeugnisse freut, als zwei nie aufeinander zurückführbare Thatsachen der Weltordnung betrachten, deren Zusammenpassen nur unter anderem Namen und mit anderer Wendung des Ausdrucks uns denselben Grund der ästhetischen Lust und der Schönheit darbieten würde. Keine dieser Deutungen, welche

Kants Metaphyſik ſpäterhin erfahren hat, läßt daher jenen äſthetiſchen Grundgedanken unbrauchbar werden, von dem wir zum Abſchluſſe nur noch einmal bemerken wollen, wie entſchieden er die oft getadelte Verknüpfung zwiſchen der Schönheit der Erſcheinung und dem Weſen des Seienden feſthält, welche die Anfänge der deutſchen Aeſthetik im Auge gehabt hatten. Man kann billig zugeſtehen, daß die empiriſche Aufſuchung und Feſtſtellung der einzelnen Formen des Mannigfachen, auf denen thatſächlich allgemeines Wohlgefallen ruht, aus anderen Geſichtspunkten der Aeſthetik unentbehrlich iſt, und daß Kant dieſer Aufgabe ſeine Kräfte nicht gewidmet hat. Nur darauf ging ſeine Arbeit, zu zeigen, unter welchen Bedingungen dieſes Prädicat der Schönheit, welches auch die Gegenſtände ſein mögen, denen wir es ſpäter zutheilen, überhaupt nur als Vorſtellung in unſerm Geiſte, und zwar mit dem Sinne und mit dem Werthe entſtehen kann, den wir mit ſeinem Namen zu bezeichnen uns bewußt ſind. Und hier zeigte er ganz jene Abneigung gegen das Heterokosmiſche, die wir bei Baumgarten fanden; wie dieſer der Kunſt nicht geſtatten wollte, Dinge zu erfinden, die in dieſer Welt keinen Sinn und keinen Platz haben, obwohl vielleicht in einer andern; ebenſo würde Kant niemals in bloßen Formverhältniſſen eines Mannigfachen den Gegenſtand und Grund des äſthetiſchen Wohlgefallens zu finden geglaubt haben, bevor er für dieſe Verhältniſſe einen Platz in dieſer Welt nachgewieſen hätte; nicht als Formen an ſich, die auch außer der Welt oder in einer andern gleich viel zu gelten fortführen, ſondern nur als Formen der Wirklichkeit, als ſolche, die in dem Ganzen der Weltordnung etwas bedeuten, hatten ſie ihm Anſpruch auf die Verehrung, welche ihnen die Geiſter widmen.

Beſchließen wir jetzt mit dieſer Betrachtung unſere Darſtellung der Kantiſchen Lehre, ſo geſchieht es nicht in der Ueberzeugung, ſie ſchon erſchöpft zu haben. Aber ſowohl die weiteren Keime, die ſie enthielt, als die Lücken, die ſich in ihr finden,

werden geeigneter bei den ſpäteren Anſichten erwähnt, die jene zu entwickeln, dieſe zu füllen glaubten, und die wir alle in deutlicher Abhängigkeit von Kants grundlegenden Gedanken finden werden.

Drittes Kapitel.

Herders Hervorhebung der Bedeutſamkeit im Schönen.

Mißverſtändliche Angriffe auf Kant. — Das Schöne gefalle nie ohne Begriff. — Ueber das Symboliſche als Grund äſthetiſcher Eindrücke. — Herders Neigung zur Allegorie. — Begründung des äſthetiſchen Wohlgefallens auf Sympathie. — Mangelhafte Anknüpfung des Schönen an das Gute.

Philoſophiſche Unterſuchungen, auf das Allgemeine eines Zuſammenhangs von Mannigfachem gerichtet, pflegen nach wenigen Schritten weit hinter ſich die buntfarbige Fülle der Erſcheinungen zu laſſen, von denen ſie veranlaßt wurden. So gerathen ſie leicht in Widerſtreit mit der lebendigen Bildung, welche den Werth jener Erſcheinungen tief und leidenſchaftlich empfindet, in unklarer Begeiſterung an ihm feſthalten *will* und ſich nicht darüber beruhigen kann, daß die einfachen Fundamente, mit deren Aufdeckung die Speculation beſchäftigt iſt, nicht ſelbſt die Reize entfalten, die mit Recht nur von dem auf ſie gegründeten Gebäude erwartet werden dürfen. Von Kant haben wir zugeben müſſen, daß ſeine äſthetiſchen Betrachtungen von unmittelbarer Empfänglichkeit für das Schöne nicht durchdrungen und getragen wurden; um ſo natürlicher erregten ſie Mißvergnügen bei denen, welche von den aufgefundenen einfachen Ergebniſſen keinen kurzen Rückweg zu dem erblickten, dem die Wärme ihrer eigenen Gefühle galt.

Herder gab in ſeiner Kalligone dieſem Widerſpruch der lebendigen Bildung gegen die wiſſenſchaftliche Speculation Aus-

druck. Er gehörte zu jenen blendend organisirten Naturen, die für alles Bedeutende empfänglich, aber nicht genug zugänglich für das Kleine sind, dessen unscheinbare Vermittlung den Zusammenhang des Großen sicher stellt. Den verschiedenartigsten Fragen wandte er seine höchst vielseitige Bildung zu und immer gingen seine Antworten in nächster Nähe bei der Wahrheit vorbei; in welcher Form der Reflexion oder der künstlerischen Thätigkeit er sich auch versuchte, die zweiten und dritten Preise fielen ihm zu. Von dieser vielseitigen Regsamkeit, welcher das deutsche Volk für große Fortschritte seines geistigen Lebens tief verpflichtet ist, fällt leider unserer Betrachtung nur ein minder verdienstvoller Bruchtheil zu. Gegen die philosophischen Lehren Kants hatte Herder in der Metakritik, die er der Kritik der reinen Vernunft entgegenstellte, sich zum Streit erhoben. Dieses Werk, weniger Polemik als leidenschaftliches Stammeln gegen die Gedanken des großen Zeitgenossen, dürfen wir hier übergehen. Aber auch Kalligone verhält sich nicht vortheilhafter zu der Kritik der Urtheilskraft, deren Sätze sie mit einer Bitterkeit angreift, welche um so störender wirkt, je unbegreiflichere Mißverständnisse Herder sich in der Auslegung Kantischer Sätze zu Schulden kommen ließ. Kaum Etwas ist endlich versäumt, was sich stylistisch leisten läßt, um den Eindruck des Ganzen unerfreulich zu machen; in der widrigen Form eines Gesprächs, in welchem ein A katechetisch Antworten aus einem B hervorlockt, wechselt die Darstellung haltungslos zwischen trockenen und doch nur scheinbar genauen logischen Erörterungen und blühenden Schilderungen, die zwar des Feinen genug enthalten, aber die stetige Entwicklung der Gedanken nur unterbrechen.

Auf die Unterscheidung des Schönen vom Angenehmen und vom Guten hatte Kant Mühe verwandt, offenbar weil die Verwandtschaft zwischen diesen Begriffen groß ist und zur Vermischung verführt; Herder zweifelt nicht an der Verschiedenheit derselben, verlangt aber ihre Verwandtschaft besonders hervorzu-

heben. Wenn er jedoch gelten macht, ihnen allen liege das Angenehme oder Annehmliche, das Wohlgefällige, Erfreuende, Vergnügende, Beseligende zu Grunde, so hatte doch Kant mit geringerer Wortverschwendung das Nämliche gesagt, indem er Angenehmes Schönes und Gutes zusammen als Objecte des Gefallens von gleichgültigen Vorstellungen unterschied. Das kalte Gefallen freilich genügt nach Herder dem Schönen nicht, so wenig als dem Guten die bloße Werthachtung; dieses will auch begehrt, das Schöne auch erkannt und geliebt sein. Aber die Kälte hat Herder willkürlich zu dem Gefallen hinzugesetzt, und Liebe verlangt doch wohl ein Kegel oder eine Kugel nicht, die Herder beide schön findet. Angenehm, hatte Kant gesagt, ist das was vergnügt; schön, was gefällt; gut, was geschätzt wird. Um so schlimmer für die Kritik, fährt Herder fort, wenn, was ihr gefällt, sie nicht vergnügt; was sie vergnügt, ihr nicht gefällt; was sie vergnügt und ihr gefällt, von ihr nicht geschätzt wird, und wenn, was sie schätzt, ihr weder gefallen noch sie vergnügen kann. Ende! setzt er pathetisch hinzu; in Kants Lehre lag natürlich nicht der mindeste Grund zu behaupten, Annehmlichkeit Schönheit und Güte, obwohl an sich nicht Dasselbe, müßten einander als unvereinbare Eigenschaften ausschließen. Herders eigene Sehnsucht dagegen, Schönes Wahres und Gutes in eine ungetheilte Einheit zu verschmelzen, bleibt unfruchtbar genug. Auch das sinnlichst Angenehme möchte er als eine Mittheilung des Wahren und Guten ansehen. Freilich mit dem Zusatze: sofern der Sinn es fassen könne; die Empfindung der Lust und Unlust sei nichts anders, als eben das Gefühl des Wahren und Guten, daß der Zweck des dienenden Organs, nämlich die Erhaltung unseres Wohlseins, die Abwehr des Schadens, erreicht sei. Spricht die Kritik anders? fügt er hinzu und läßt merkwürdigerweise diese Frage bejahen. Aber wenn die gepriesene Mittheilung des Wahren und Guten nur hierin bestehen sollte, so hatte ja Kant eben alles Gefallen auf Uebereinstimmung

der Reize, von denen wir afficirt werden, mit den Bedingungen unſers Wohlſeins zurückgeführt; nur daß er dieſes Gut, welches allein in der Förderung unſers individuellen Wohlſeins durch den wirklichen Genuß beſteht, blos als Angenehmes gelten ließ, für das Schöne dagegen eine Stimmung verlangte, welche ohne Intereſſe an der realen Exiſtenz eines Gegenſtandes ſich an der Contemplation ſeines vorſtellbaren Inhalts genügen läßt. Auch dies freilich gibt Herder Veranlaſſung zu der Auseinanderſetzung, daß Schönheit ohne irgend ein Intereſſe, welches ſie erweckt, undenkbar ſei.

Die Unfruchtbarkeit ſolcher Einwürfe rechtfertigt uns, wenn wir dem polemiſchen Faden in Herders Darſtellung nicht weiter folgen. Er iſt achtbarer in der lebhaften Entwicklung eigner Anſichten als in der Kritik und dem Verſtändniß fremder. Als den erſten weſentlichen Punkt ſeiner Auffaſſung bezeichnen wir die Behauptung, Schönheit liege nicht, wie Kant zu behaupten geſchienen, in einer Form, die ohne Begriff gefalle. Laſſen wir, ſagt Herder, dieſe Kritik des Schönen ohne Begriff und Vorſtellung, und bleiben wir bei dem natürlichen Gemeinſinn, dem *Urtheil aus Gründen*; denn der natürliche Verſtand, den jene Kritik unter dem Namen des populären tief herabſetzt, vermißt ſich nie ohne Gründe zu urtheilen, ſo oft er ſich auch an ihnen betrüge. Einer blind gebornen Bäuerin ward die Frage vorgelegt, welcher Tiſch ſchöner, d. h. ihr angenehmer ſei, ob der viereckige oder der runde? Der ovale, antwortete ſie, denn daran ſtößt man ſich weniger, als an den Ecken des andern, an ihm iſt auch alles angenehmer beiſammen. Dergleichen Urtheile über Wohlgeſtalt und Schicklichkeit der Theile zu einander, über das Angenehm-Zweckmäßige der Natur- und Kunſtproducte höret man im gemeinen Leben vom geſunden Verſtande allenthalben, wenn ſich der ſpielende mit Kritteleien und Wahnbegriffen unterhält.

Alle Schönheit iſt *ausdrückend*, und das Mitbewußtſein dieſer Gründe, auf denen ihr Eindruck beruht, unterſcheidet allein

unſer Gefallen an ihr von dem ſtumpferen Genuß niedrigerer Organiſationen, die von der Welt, in der ſie ſich befinden, nur leidentlich berührt werden. Alle Wahrnehmungen der niedern und höhern Sinne, alle Formen der Anſchauung, die Geſtalten der Geſchöpfe und den Verlauf der Ereigniſſe durchmuſtert nun Herder, um überall die bedeutungsvollen Gedanken nachzuweiſen, auf denen ihr wohlgefälliger Eindruck oder ihre Häßlichkeit beruht. Nicht ſelten begegnen wir Ungenauigkeiten, die denen des oben angeführten Beiſpiels gleichen; ſehr häufig nur willkürlichen Ausdeutungen der Gefühle, welche uns ausgezeichnete Gegenſtände der Wahrnehmung erwecken; dennoch liegt in dieſen Darſtellungen, welche das Muſter vieler ähnlichen in ſpäteren Lehrbüchern der Aeſthetik geworden ſind, nicht nur eine Menge feinſinniger Bemerkungen, ſondern auch ein allgemeiner Gedanke, deſſen Recht ich bis zu einem gewiſſen Grad hier vertheidigen möchte: ſagen wir kurz, indem wir uns Berichtigungen vorbehalten, der Gedanke, daß alles Schöne ſymboliſch ſei und eben dadurch ſchön ſei, daß es dies iſt.

Ganz wird Niemand leugnen, daß die äſthetiſche Wirkung der Gegenſtände nicht nur von dem abhängt, was ſie ſind, ſondern auch von dem, woran ſie uns erinnern. Man wird nur hinzufügen, daß der äſthetiſche Eindruck nicht ebenſo, wie jeder andere leidenſchaftliche, auf der Erweckung von Nebenvorſtellungen beruhen darf, welche mit dem wahrgenommenen Gegenſtande nur eine zufällige Aſſociation individuell für uns verbunden hat; er ſoll aus den Gedanken entſpringen, welche die Form oder der Inhalt des Gegenſtandes in jedem Gemüth anzuregen durch ſich ſelbſt geeignet iſt. Mit dieſer näheren Beſtimmung aber wird unſer Satz nicht nur von denjenigen Objecten der Anſchauung gelten, welche durch eine beſonders ausdrucksvolle und eigenthümliche Gliederung und Verknüpfung ihrer Beſtandtheile ſich in dem gewöhnlichen Sinne zu Symbolen eines Gedankens eignen; auch die einfachſten Elemente des Anſchaulichen vielmehr

ſcheinen mir nicht durch das was ſie ſelbſt ſind, ſondern durch eine ſymboliſche Deutung zu wirken, welche nicht nebenher zu der Wahrnehmung hinzutritt, ſondern uns vollkommen unvermeidlich geworden iſt. Unſere Auffaſſung räumlicher Verhältniſſe, um an dieſem einfachſten Beiſpiele unſere Meinung zu rechtfertigen, finden wir dergeſtalt mit Deutungen des Geſehenen auf Bewegung und auf Wirkung von Kräften verſetzt, daß eine äſthetiſche Beurtheilung, welche geometriſche Formen nur als geometriſche auffaßte, eine durchaus unausführbare Abſtraction ſein würde. Selbſt in den Sprachgebrauch der exacteſten Wiſſenſchaft hat ſich dieſe Deutung vollkommen unaustreiblich eingeſchlichen; es würde ohne Zweifel möglich ſein, die weſentliche Natur einer geraden Linie ohne Einmiſchung einer Vorſtellung von Zeit und Bewegung nur durch abſtracte Verhältniſſe zu definiren; aber Niemand ſieht hierin ein anzuſtrebendes Verdienſt; Richtung, Verlauf der Linien, Convergenz und Divergenz ſind allgemein zugeſtandene Ausdrücke, welche die Bewegung, aus der Linien entſtehen, als noch fortdauernde Eigenſchaften der entſtandenen bezeichnen. Viel ausſchließlicher aber und allgemeiner beruht unſere äſthetiſche Auffaſſung des Räumlichen auf ſolchen Deutungen. Kein räumliches Gebilde wirkt auf uns anders als durch Erinnerung an Bewegungen, deren Erzeugniß oder deren vorgezeichneter Schauplatz es iſt, und zwar nicht an Bewegungen, die nur geſchehen, ſondern an ſolche, die von wirkenden Kräften gegen irgend einen Widerſtand ausgeführt werden; ja ſelbſt dies reicht nicht hin: noch muß die Erinnerung an das eigenthümliche Wohl und Wehe hinzutreten, welches dem ſich Bewegenden in jedem Augenblicke aus der Form ſeiner Bewegung fühlbar erwächſt. Dieſe Behauptungen verdienen wohl einige weitere Begründung.

Symmetrie iſt ſtets als äſthetiſch wirkendes Motiv geprieſen worden, und zwar in dem rein geometriſchen Sinne, in welchem ſie bedeutet, daß eine Vielheit von Punkten um irgend

einen Mittelpunkt, eine Axe oder eine mittlere Ebene entweder in lauter gleichen Abständen oder mit leicht in ihrer Gesetzlichkeit übersichtlicher Veränderlichkeit ihrer Entfernungen angeordnet ist. Nun will ich nicht leugnen, daß das Gewahrwerden dieser Regelmäßigkeit auch ein gewisses ästhetisches Interesse erregt, jene Befriedigung nämlich, welche immer die Beobachtung einer Einheit des Mannigfachen hervorbringt, auch wenn diese Beobachtung nur durch eine denkende Einsicht gemacht wird. Aber das Angenehme einer räumlichen Symmetrie hat einen gewissen Ueberschuß voraus vor der erkannten und ebenfalls auf einen Blick angeschauten Gesetzlichkeit einer blos algebraischen Formel, und dieser Ueberschuß scheint mir auf Rechnung der Bewegung zu setzen, deren Form und Richtung das Raumgebilde uns deutlich vorschreibt, während die abstracte Formel uns nur einen intelligiblen Zusammenhang von Bestandtheilen denken lehrt, dessen Betrachtung uns nur gleichnißweise und unbestimmt an räumliche Bewegungen erinnert. Es ist wohl nicht möglich, mit eigentlichen Beweisen hier aufzutreten, wo es sich nur darum handelt, in unserem ästhetischen Urtheil die Anwesenheit eines Motivs aufzuzeigen, dessen Wirksamkeit jeder durch eigne Beobachtung in sich finden muß und daher jeder auch ableugnen kann, wenn er es nicht findet. Es muß deshalb hinreichen, wenigstens das Suchen nach ihm zu veranlassen; ich bin gewiß, daß der Suchende sich überzeugen wird, Wohlgefallen an räumlicher Symmetrie hänge nicht unmittelbar von der Regelmäßigkeit der Maßverhältnisse, sondern mittelbar von dem Angenehmen der Bewegungen ab, zu deren Vorstellungen uns diese anregen. In der That, wenn man nach dem Grunde fragt, warum Maßverhältnisse, deren bloßer mathematischer Begriff, abgesehen von einer räumlichen Zeichnung, in der sie vorkämen, uns sehr kalt lassen würde, nun doch im Raume ausgeführt uns lebhaft anziehen, so wird man leicht die Antwort hören, weil das Symmetrische, im Raum verwirklicht, uns ein wohlthuendes Gleich-

gewicht des Mannigfachen in ſeiner Vertheilung darſtelle. Wirklich iſt nicht Gleichmaß, ſondern Gleichgewicht das äſthetiſch Wirkſame. Vom Gleichgewicht aber können wir nicht ſprechen, wenn wir nicht vom Gewicht überhaupt wiſſen, von Kräften alſo, durch welche das Wirkliche im Raum bewegt wird, und als deren Ausdruck und Wirkungsweg jedes Lagenverhältniß des Mannigfachen und jede Linie uns lebendig wird. Dieſe Erinnerung an die concrete Welt durchdringt unſere räumliche Anſchauung durchaus, und von ihr und ihren Deutungen werden auch alle die unbewußt geleitet, welche an den rein geometriſchen noch nicht phyſiſch interpretirten Beziehungen des Räumlichen ein äſthetiſches Intereſſe zu nehmen glauben.

Dem Schüler muß es im mathematiſchen Unterricht künſtlich angewöhnt werden, ſich die Linie oder Figur, die nur Gegenſtand einer geometriſchen Unterſuchung werden ſoll, in einem ganz unorientirten Raume vorzuſtellen, und ſich zu überzeugen, daß dieſelben Wahrheiten für ein Dreieck gelten, mag es auf ſeiner Grundlinie ruhen oder auf ſeiner Spitze balanciren oder ſeinen ſpitzeſten Winkel nach rechts oder links kehren. Für die natürliche Anſchauung iſt der Raum unzweifelhaft orientirt; durch die Erinnerung an die Schwere ſind Vertikale und Horizontale, die in der Geometrie nur einen relativen Sinn haben, abſolut verſchiedene und feſte Richtungen geworden von beſtimmtem äſthetiſchen Werth, und jede ſchräge oder gekrümmte Linie iſt uns der Ausdruck einer mit beſtimmter, conſtanter oder veränderlicher Kraft anſteigenden oder fallenden Bewegung, die aus der Richtung, in welcher die Schwere wirkt, in die andere übergeht, nach welcher dieſe Wirkung nicht ſtattfindet. Niemand kann ſich dieſer Gewohnheit entziehen, die wir ſelbſt auf Ebenen übertragen; ein rechtwinklig begrenztes Blatt Papier hält Keiner in ſchräger Lage vor dem Auge, es gehört ſich, daß zwei ſeiner Seiten ſenkrecht, zwei wagerecht liegen; ein elliptiſcher Raſenplatz erſcheint ſchöner vom Endpunkt ſeiner kleinen Axe, denn ſo gibt er den Eindruck

des Ruhenden und Liegenden, weniger vom Endpunkte der großen, denn von da ſcheint er gegen ſeine Beſtimmung in die Höhe zu ſteigen.

Ich erwarte nicht, daß man einwerfen wird, alle dieſe Gewohnheiten unſerer Phantaſie ſeien nicht in unſerer Raumanſchauung an ſich, ſondern in dem Nebeneinfluß unſerer körperlichen Organiſation begründet; dies iſt es vielmehr eben, was ich ſelbſt noch hinzufügen wollte. Wie es ſich mit unſerer äſthetiſchen Raumanſchauung verhalten würde, wenn wir reine Geiſter wären, dies mag ausmachen, wer will; vorläufig begnügen wir uns mit dem Bewußtſein, daß die wirklich in der Welt vorhandenen, äſthetiſche Urtheile fällenden Subjecte ſich von ihrem Körper nicht befreien können, und daß ſie zwar, wie dies eben in der Mathematik geſchieht, von den Nebenzügen abſtrahiren können, die ihre Raumvorſtellung durch jene Mitwirkung ihrer Organiſationseigenthümlichkeiten erhält, daß ſie ſich aber täuſchen würden, wenn ſie in dieſer künſtlich erzeugten reinen Räumlichkeit noch den Gegenſtand zu ſehen glaubten, der ihr äſthetiſches Gefühl erweckt. Auch hierüber freilich läßt ſich nur eine ſubjective Ueberzeugung ausſprechen, nicht ein zwingender Beweis führen. Nur zu dieſem Zweck fahre ich fort. Auch die ſtatiſchen und mechaniſchen Begriffe von Gleichgewicht und Bewegung, die wir in die Raumformen hineinſchauen, würden aus dieſen noch kein Object unſers Wohlgefallens oder Mißfallens machen, wenn wir ſie nur durch ihre theoretiſchen Definitionen dächten: die Bewegung als beſtimmtes Verhältniß zwiſchen Zeitgrößen und den veränderlichen Entfernungen der Orte des Bewegten, Gleichgewicht nur als eine zu Null werdende algebraiſche Summe der Bewegungsmomente aller Theile eines zuſammengehörigen Syſtems. Aeſthetiſch ergreifend werden für uns auch dieſe mechaniſchen Verhältniſſe nur, ſoweit wir uns in das eigenthümliche Wohl und Wehe hineinfühlen können, welches die bewegten Dinge durch ihre Bewegung, die im Gleichgewicht befindlichen durch

ihre Ruhe erfahren. Und hierzu eben iſt die Mitwirkung unſerer Organiſation, anſtatt eine ſtörende Zugabe zu ſein, vielmehr weſentlich.

Wir, dieſe Doppelweſen von Seele und Körper, ſehen Bewegungen nicht nur geſchehen, ſondern bringen ſelbſtthätig deren hervor; und obgleich wir nicht unmittelbar unſern Willen in dem Schwunge fühlen, mit welchem er wirkend in unſere Glieder überſtrömt, ſo erlaubt uns doch eine andere Gunſt unſerer Organiſation hier, wo der Schein an Werth gleich iſt der Wirklichkeit, dieſe freundliche Täuſchung. Von den Veränderungen, welche die bereits arbeitende Kraft des Willens in dem Zuſtande unſerer Glieder hervorgebracht hat, kehrt von Augenblick zu Augenblick eine Empfindung zu unſerm Bewußtſein zurück, und ſo leicht beweglich folgen die Veränderungen dieſer Empfindung jeder kleinſten Zunahme oder Abnahme der bewirkten Spannung oder Erſchlaffung nach, daß wir in dieſem Spiegelbilde ſeiner hervorgebrachten Erfolge unmittelbar den Willen in ſeiner Arbeit zu fühlen und in alle Wandlungen ſeines Anſchwellens und ſeiner Mäßigung zu begleiten glauben. Erſt ſo lernen wir Bewegungen verſtehen und ſchätzen, was es mit ihnen auf ſich hat; ohne dieſe Erinnerungen wäre jede beobachtete äußere Bewegung nur die unverſtändliche Thatſache, daß vorhin etwas hier war, nun aber dort iſt, und in der Zwiſchenzeit an Orten zwiſchen dieſen beiden; nur jenes eigne ſinnliche Erleben der Thätigkeit oder des Leidens läßt uns den kühneren oder läſſigeren Schwung einer auſtrebenden Linie genießen und an der plötzlichen Verhinderung ihres gleichmäßigen Verlaufs Anſtoß nehmen; nur weil wir ſelbſt das Glück eines Gleichgewichts, das unſerem Körper die Anſpannung eigner Thätigkeit oder die Gunſt der äußeren Umſtände verſchafft, nur weil wir das Bange der Unſicherheit empfinden, die aus der ungünſtigen Verſchiebung ſeiner Theile entſpringt, nur deswegen ſind Gleichgewicht und Ungleichgewicht der Maſſenvertheilung für uns Verhältniſſe, die

wir mit dem Antheile des Mitgefühls beobachten. Und jetzt, nachdem tausende dieser kleinen Empfindungen uns den Umriß unsers Körpers und die Formen unserer Glieder kennen gelehrt und uns ausgedeutet haben, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit und geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder Festigkeit in jedem einzelnen Theile dieser Umrisse schlummert, jetzt wissen wir auch die fremde Gestalt zu verstehen. Und nicht nur in die Lebensgefühle dessen bringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muschelthieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Oeffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Luft anmuthiges Schwebens und Beugens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Curve, eines regelmäßigen Vielecks, irgend einer symmetrischen Vertheilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares characteristisches Glück erscheint. Und so wirken denn alle räumlichen Gebilde ästhetisch auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigenthümlichen Wohls oder Wehes sind.

Mit der Bestimmtheit, die ich hier dieser Ansicht zu geben suchte, hat Herder sie allerdings nicht ausgesprochen, doch liegt sie deutlich seinen Bemühungen zu Grunde, in allen einzelnen Naturerscheinungen das aufzuzeigen, was sie ausdrücken; denn ausdrückend, nicht blos andeutend, war ihm alles Schöne. Seine weiteren Ausführungen werden jedoch durch ein Mißverständniß verdunkelt. Er war gereizt durch Kants Behauptung, das Schöne

gefalle ohne Begriff. Obgleich er ſelbſt nun eigentlich nur Intereſſe daran hatte, einen Gehalt überhaupt in der ſchönen Form zu ſuchen, ſo verführt ihn doch ſeine Polemik gegen Kant, für dieſen Gehalt nun umgekehrt die Form grade eines Begriffsinhaltes anzunehmen. Seine einzelnen Erörterungen mißlingen unter dieſer Vorausſetzung ſtets; für keine der von ihm gemuſterten Erſcheinungen kann er einen Grund ihres Wohlgefallens finden, der in dem beſtimmten Sinne Begriff heißen könnte, welchen hier feſtzuhalten die Polemik gegen Kant gebot; was er wirklich auffindet, ſind mannigfache Beſchreibungen der empfundenen Eindrücke durch Hindeutungen und Erinnerungen an andere, deren äſthetiſcher Werth uns bereits im Gefühl feſtſteht. So wird allerdings im Einzelnen ſeine falſche Vorausſetzung durch Unfruchtbarkeit unſchädlich, aber es hätte vielmehr grundſätzlich bemerkt werden müſſen, daß keine einfache Form, und je einfacher ſie wäre, um ſo weniger, als beſonderes Symbol eines einzigen durch beſtimmte Begriffe fixirbaren Gedankens ſchön iſt. Sie iſt es nur als ein allgemeines Symbol eines eigenthümlichen Genuſſes, den die Phantaſie an unzählige verſchiedene Veranlaſſungen geknüpft denken, daher durch unzählige Gedanken, an die alle er mit gleicher Kraft erinnert, umſchreiben, aber durch keinen von ihnen erſchöpfen kann. Es reicht daher auch die alte Definition nicht hin, auf die Herder anſpielt, ſchön ſei, was dem Verſtande in kürzeſter Zeit ſehr viele Vorſtellungen erweckt; denn mit ſolcher Ueberfülle von Vorſtellungen beſchenkt uns mancher Eindruck, der uns nur in Verlegenheit ſetzt; verlangen wir aber Harmonie der vielen Vorſtellungen noch hinzu, ſo iſt eben dieſe Harmonie der nicht wieder durch Vorſtellung und Begriff erſchöpfbare Genuß, von dem wir ſprechen. Vollkommen froſtig dagegen ſind Allegorien, die einen beſtimmten Gedanken verſinnlichen ſollen, der durch ſie Nichts gewinnt, ſondern ſich ohne die Verſinnlichung eben ſo gut, vielleicht beſſer als durch ſie ausdrücken läßt. Vor dieſem Abwege hat Herdern

allerdings im Ganzen ſein poetiſches Gefühl geſchützt; doch neigt er ihm zu. Eine Kugel auf einen Würfel geſtellt findet er ſehr ausdrückend; aber welchen Gedanken er auch in dieſer Allegorie finden mochte, er wäre klarer im bloßen Wortausdruck geweſen und gewinnt Nichts durch das der Phantaſie zugemuthete äquilibriſtiſche Kunſtſtück, ſich in das Balancement des Runden auf dem Ebenen zu verſetzen.

Fand nun Herder alle Schönheit nur in dem Ausdrückenden, ſo mußte auch das Ausgedrückte die Mühe des Ausdrucks lohnen. Was empfunden werden ſoll, muß Etwas ſein, behauptet er, d. i. eine Beſtandheit, ein Weſen, das ſich uns äußert; mithin liegt jedem für uns Angenehmen oder Unangenehmen ein Wahres zu Grunde; Empfindung ohne Gegenſtand iſt in der menſchlichen Natur ein Widerſpruch, alſo unmöglich. Dies Wahre nun, das uns ſchön erſcheint, ſucht er in der Vollkommenheit der Zuſammenſtimmung der Theile zu dem gemeinſamen Lebenszweck des Ganzen. Zu den lebendigſten Partien der Kalligone gehören die Abſchnitte, in denen er die Schönheiten der Pflanzen und der Thiere deutet; namentlich das Thierreich macht ihm den Nachweis leicht, daß Schönheit hier nicht in den Formen allein, ſondern in ihrer Bedeutung für die lebendige Thätigkeit liegt. Allein je beredter er die Zuſtimmung aller Organe zu frohem Lebensgenuß nachweiſt, je mehr er jede Geſtalt als ausdrucksvolle Erſcheinung eines der Natur vorſchwebenden Muſters und zugleich als die zweckmäßigſte Anbequemung dieſes Muſters an die Eigenheit des beſondern Lebenselementes erkennt, für welches ſie beſtimmt iſt, um ſo näher liegt ihm die Verſuchung, Alles ſchön zu finden, was die Natur geſchaffen hat. Der Unterſchied des Schönen und des Häßlichen verſchwindet nothwendig für den, der im Schönen nur die Erſcheinung des Wahren und der wirkenden Thätigkeit ſucht, denn Dem begegnet er auch im Häßlichen; ſolche Wahrheit hatte Herder ja ſelbſt ſowohl dem

Angenehmen als dem Unangenehmen zugeschrieben. Diesem Irrthum entzog er sich indessen doch.

Das Sein oder die Bestandheit eines Dinges beruht, so fährt er fort, auf seinen wirksamen Kräften in einem Eben- und Gleichmaß. Wird diese Conformation zum dauernden Ganzen uns sinnlich empfindbar, und ist sie unserm Gefühle harmonisch, so ist die Bestandheit eines Dinges als solchen uns angenehm; wo nicht, so ists häßlich, fürchterlich, widrig. Der Punkt des Bestandes für das Ding ist eine Mitte zwischen zwei Extremen, gegen welche seine Kräfte sich äußern; daher nun Symmetrie und Eurhythmie in Verhältnissen, die vom Einfachsten zur künstlichsten Verwicklung aufsteigen. Je leichter und harmonischer das Gefühl diese Verhältnisse wahrnimmt und sich aneignet, desto angenehmer wird uns die fremde uns zugeeignete Bestandheit; je schwerer und disharmonischer, desto entfernter häßlicher fremder ist uns die Gestalt.

Diese Sätze, denen sich viele anreihen ließen, in denen Herder den ästhetischen Werth des Ebenmaßes, der Harmonie, des Gleichgewichtes unbefangen anerkennt, benützt Zimmermann als Beweis, daß schließlich doch auch Herder den Grund der Schönheit in der früher von ihm mißachteten „leeren Scherbe" unbedingt gefälliger Formverhältnisse des Mannigfachen gefunden habe. Nicht daß ein Ding das sei, was es seinem Begriffe nach sein soll, nicht seine Conformation zum dauernden Ganzen mache es schön; sondern daß sich an ihm Ebenmaß und Harmonie, also formale Schönheiten finden, gebe ihm selbst Schönheit. Es scheint mir, daß Herders eigne Worte etwas Anderes sagen. Ebenmaß und Gleichmaß der Kräfte gehören ihm zu den Bedingungen des Bestehens der Dinge, machen aber das Bestehende noch nicht schön; sie sind an sich nur metaphysische Vollkommenheiten; schön werden sie erst dann, wenn sie außerdem mit unserem Gefühl harmonisch sind, wenn sie das ausdrücken, was wir als eine menschlich nachgenießbare Weise des Glückes kennen.

Fehlt dieſe Uebereinſtimmung mit unſerem Gefühl, ſo wird die Beſtandheit des Dinges mit allem Ebenmaß und aller formalen Vollkommenheit, die ſie auch dann noch einſchließen mag, häßlich fürchterlich und widrig.

Die leere Scherbe unbedingt gefälliger Formen hat daher auch ſpäter Herder nicht aufgehoben; dafür iſt ihm allerdings Schönheit zu einem Prädicat geworden, das den Gegenſtänden nur in unſerer ſubjectiven Auffaſſung zukommt. Je beſtimmter ſeine Polemik gegen Kant durch die Sehnſucht erregt erſchien, der Schönheit eine größere Weltbedeutung, eine nähere Verwandtſchaft mit allem Guten und Wahren zu ſichern, um ſo unglaublicher wird dieſe Wendung. Aber die beſtimmteſten Aeußerungen machen ſie unzweifelhaft. Kein vernünftiger Philoſoph, bemerkt Herder, hat die objective Zuſammenſtimmung einer Sache zur Schönheit gemacht ohne die ſubjective Vorſtellung deſſen, der ſie ſchön findet. Sich ſelbſt iſt die Sache, was ſie iſt, vollkommen in ihrem Weſen oder unvollkommen; mir iſt ſie ſchön oder häßlich, nachdem ich dies Vollkommne oder Unvollkommne in ihr fühle oder erkenne; einem Andern ſei ſie, was ſie ihm ſein kann. Und wenn dieſer Satz noch zweifelhaft läßt, ob nicht doch die objective Vollkommenheit des Dinges nur noch des Erkanntwerdens durch uns bedürfe, um ſofort die Schönheit ſelbſt zu werden, ſo entfernt dieſen Zweifel das Folgende: Weſenheit des Dinges muß daſein im Object, ſelbſt des ſchönſten Traumes; aber ſie muß ſich zweitens darſtellen, empfindbar zeigen; dieſe Darſtellung muß drittens meinem Organe wie meiner Empfindungs- und Vorſtellungsfähigkeit harmoniſch ſein, ſonſt iſt das Schönſte mir nicht ſchön: dieſe drei Momente ſind jedem Object wie jeder Empfindung des Schönen unerläßlich. Endlich: im Menſchen iſt das Maß der Schönheit, nur für Menſchen, nach menſchlichen Begriffen und Gefühlen; von empfindenden Weſen anderer Art reden wir nicht, und es iſt doppelte Thorheit, ſich in dergleichen unbekannte Welten hineinzuträumen.

Einem ſolchen Ergebniß kann man nicht ohne Verwunderung ſich gegenüberfinden, wenn man bedenkt, daß es aus einer lebhaften Empörung gegen die Anſichten Kants hervorgewachſen iſt. Auf ein glückliches Zuſammenpaſſen der Erregung, die von dem Gegenſtande ausgeht, mit der Erregbarkeit des Gemüths hatte auch Kant die Schönheit gegründet; aber unter dieſer Erregbarkeit hatte er Vorausſetzungen unſerer Urtheilskraft über den Bau der Welt verſtanden, deren univerſale Bedeutung hinlänglich klar hervortrat, und deren mögliche Befriedigung durch den Eindruck des Gegebenen ſelbſt mit zu den allgemeinen und höchſten Gütern der Weltordnung gehört. Bei Herder iſt die Schönheit nicht minder ſubjectiv, ſie iſt es viel mehr; ſie beruht auf der Sympathie, mit welcher unſere ſpeciell menſchliche Organiſation in das Glück einer ihr ähnlichen, mithin auch eine ganz anders geartete ſich in das Glück einer ganz anderen verſetzen kann. Auch Kant war dem früher ſchon geäußerten Gedanken nicht fremd geweſen, Schönheit fühle nur der Menſch; aber er hatte ihm den Sinn gehabt, ein höherer anſchauender Verſtand werde da die volle Wahrheit ſehen, wo der eingeſchränkte endliche Verſtand die ausnahmsweis eintretende volle Befriedigung ſeiner mühſam reflectirenden Urtheilskraft als Schönheit, als nicht überall zu hoffende Gunſt des Weltlaufs empfindet. Nach dieſer Anſicht gibt es Schönheit überhaupt weder für höhere Weſen, weil ihre Erkenntniß ſchrankenlos iſt, noch für niedere, weil dieſen die Vorausſetzungen der Urtheilskraft abgehen, aus deren Befriedigung die Schönheit entſpringen würde. Für Herder dagegen kann Schönheit im Allgemeinen, da ſie nur auf Sympathie mit dem ähnlich Organiſirten beruht, jeder Gattung von Weſen fühlbar ſein, aber verſchiedene Gattungen werden die Schönheit in verſchiedenen Formen der Erſcheinung finden.

Da nun nicht einzuſehen iſt, warum die in einer Gattung allgemein vertretene Organiſation einen Vorzug vor der ſpeciellen Eigenthümlichkeit des Einzelnen hätte, da mithin auch jeder Ein-

zelne das ſchön zu finden berechtigt iſt, was ihm in ſeiner Beſonderheit ſympathiſch iſt, wodurch werden wir dann vor der Rückkehr zu dem elenden Satze behütet, der alle Aeſthetik unmöglich macht: nämlich daß eben der Geſchmack verſchieden ſei? Natürlich will dies Herder nicht; ſchön ſei nicht, was dem Pöbel, ſondern was dem Gebildeten und Edlen ſympathiſch iſt. Aber es reicht nicht hin, in dem erhebenden Bewußtſein, zu der Ariſtokratie der Geiſter zu gehören, auf den Geſchmack der Anderen herabzuſehen; man bedarf eines für ſich feſtſtehenden Entſcheidungsgrundes, der die eignen Sympathien rechtfertigt und die fremden verurtheilt. Es iſt auffällig, daß Herder an die Beſeitigung dieſes Mangels ſeiner Theorie ſo wenig gedacht hat, obgleich ſeine ganze Sinnesart ſonſt ihn nach der Richtung hindrängen mußte, in welcher zunächſt die Abhülfe zu finden war. Er hätte leicht bemerken können, daß für ſich genommen Sympathie nicht der Grund eines wahrhaft äſthetiſchen Urtheils ſein kann; ſie gehört zu offenbar zu jenem Reiz und jener Rührung, auf welche Kant den Eindruck der Schönheit zu gründen verſchmähte. Wer ihn dennoch in unſerem Mitgefühl mit einem nacherlebbaren Glücke ſucht, muß dasjenige Glück, in welches ſympathiſirend ſich zu verſenken dem Geiſte Beſtimmung und Pflicht iſt, von dem andern ſondern, deſſen Nacherleben nur ein unſerer Natur möglicher Genuß bleibt. Die Anknüpfung des Schönen an das Gute, welche Herder verſpricht, aber nur höchſt unvollkommen ausführt, war hier in einer wiſſenſchaftlichen Weiſe zu verſuchen. Jenes Element der Verehrung, das nach deutſchem Sprachgebrauch in den Namen der Schönheit durchaus mit eingeſchloſſen iſt, und durch welches das Wohlgefällige erſt zum Schönen wird, ohne deshalb das Gebiet rein äſthetiſcher Beurtheilung im Mindeſten zu überſchreiten, dieſes Element verlangte den Nachweis, daß unſer Gemüth in ſeiner äſthetiſchen Erregung nur mit Erſcheinungen ſympathiſirt, deren Formen Widerſchein des Seinſollenden des Guten ſind.

Viertes Kapitel.

Schillers Vermittlung zwiſchen Schönheit und Sittlichkeit.

Architectoniſche Schönheit der menſchlichen Geſtalt. — Die menſchliche Geſtalt als Ding im Raume. — Ueber das Verhältniß zwiſchen der räumlichen Erſcheinung und dem ſittlichen Innern. — Künſtliche Schwierigkeiten hierin und ihre Auflöſung. — Die Handlungen als Ausdruck der ſchönen Seele. — Schillers Anſichten über die rein formale Natur des Schönen.

Alle Vorzüge ſtrenger und ſtetiger Gedankenentwicklung, die wir in den leidenſchaftlichen Beſtrebungen Herders vermißten, vereinigt Schiller in jener glänzenden Reihe äſthetiſcher Abhandlungen, welche für alle Zeiten eine der ſchönſten Zierden unſerer vaterländiſchen Literatur bilden. Voll der herzlichſten Hochachtung für Kant, in deſſen ernſte Schule er die Beweglichkeit ſeines dichteriſchen Geiſtes gab, hat er die reichen Anſchauungen eines künſtleriſchen Bewußtſeins mit den nie aufgegebenen Grundſätzen ſeines Meiſters zu vermitteln geſucht; erfolgreich in vielen einzelnen Punkten, deren Erwähnung wir vorbehalten, und in hohem Grade intereſſant eben in Bezug auf jene Lücke, welche uns Herders Anſichten zu laſſen ſchienen. Denn von allen Gedanken der neuen Philoſophie ergriff keiner Schillers ernſten und feurigen Geiſt mächtiger, als der ſcharf und blendend von ihr hervorgehobene Gegenſatz zwiſchen der Freiheit des Willens und der unfreien Verkettung des Naturlaufs; die Theilnahme des dramatiſchen Dichters aber konnte unter den verſchiedenartigen Formen der Schönheit keine dauernder feſſeln, als die Anmuth, Würde, Lieblichkeit und Erhabenheit der bewegten Menſchengeſtalten, durch die er ſelbſt ſeinem Volke das unerſchöpfte Räthſel jenes Gegenſatzes und ſeine Löſung zu deuten gewohnt war. Während daher Schiller in den allgemeinſten Betrachtungen dem Wege Kants einſichtig folgt, ohne ihn erheb-

lich zu verlaſſen, iſt ihm dieſe beſondere Frage nach den äſthetiſchen Erſcheinungen, in denen die Freiheit des Geiſtes ſich mit der Nothwendigkeit der Natur begegnet, zum fruchtbaren Ausgangspunkte einer eigenthümlichen Gedankenreihe geworden.

Zwar die Anfänge der Unterſuchung über Anmuth und Würde, an die wir zunächſt anknüpfen, regen uns zu lebhaftem Widerſpruch früher als zur Beiſtimmung auf. Nachdem eine liebenswürdige Einleitung den Begriff der Anmuth aus der griechiſchen Fabel von dem Gürtel der Venus entwickelt hat, beginnt Schiller die philoſophiſche Feſtſtellung deſſelben mit einer Betrachtung über die architectoniſche Schönheit der menſchlichen Geſtalt. Mit dieſem Namen will er denjenigen Theil der menſchlichen Schönheit bezeichnen, welcher, wie glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umriſſe, ein freier und leichter Wuchs, durch Naturkräfte nicht blos ausgeführt, denn dies gelte von jeder Erſcheinung, ſondern auch allein durch ſie beſtimmt werde. Dieſe Venus ſteige ſchon ganz vollendet aus dem Schaume des Meeres empor, denn ſie ſei nichts Anderes, als ein ſchöner Vortrag der Zwecke, welche die Natur mit dem Menſchen beabſichtige; und ihr denkt Schiller ſpäter die andere Schönheit entgegenzuſetzen, welche das geiſtige Leben der Perſönlichkeit über dieſe von der Natur ihr zu Gebot geſtellte erſcheinende Hülle verbreitet. Ehe wir jedoch dieſer Unterſcheidung folgen, feſſelt uns der andere Gegenſatz, den Schiller zwiſchen dieſer architectoniſchen Schönheit und der techniſchen Vollkommenheit der menſchlichen Geſtalt, dieſe noch immer als bloßes Naturerzeugniß betrachtet, feſtzuſtellen ſucht. Vollkommenheit ſei die ſyſtematiſche Vereinigung von Zwecken unter einem oberſten Endzweck, wie unſer Verſtand ſie denkend begreift; jene Schönheit nur eine Eigenſchaft der Darſtellung dieſer Zwecke, wie ſie unſerer ſinnlichen Anſchauung erſcheinen. Wer daher von Schönheit ſpreche, ziehe weder den materialen Werth dieſer Zwecke, noch die formale Kunſtmäßigkeit ihrer Verknüpfung in Betracht, ſondern halte ſich anſchauend

einzig an die Art des Erſcheinens. Ob alſo gleich die architectoniſche Schönheit des Menſchen durch den Begriff deſſelben und durch die von der Natur mit ihm beabſichtigten Zwecke bedingt ſei, ſo iſolire doch das äſthetiſche Urtheil ſie völlig von dieſen Zwecken, und Nichts, als was der Erſcheinung unmittelbar und eigenthümlich angehöre, werde in die Vorſtellung des Schönen aufgenommen.

Schon dieſe Worte ſind nicht ganz unbedenklich. Iſt die Schönheit einer Naturgeſtalt nur eine beſondere Weiſe des Vortrags der Zwecke, welche die Natur beabſichtigt, ſo iſt ſie doch gewiß eben ein Vortrag dieſer Zwecke; ſie mag nur formelle Erſcheinung der Vollkommenheit ſein, aber ſie bleibt Erſcheinung dieſer Vollkommenheit; Vortrag und Erſcheinung, die Nichts oder Beliebiges vortrügen oder erſcheinen ließen, würden durch keine beſondere formelle Weiſe, in der ſie dies thäten, zur Schönheit dieſes beſtimmten Gebildes werden. Keineswegs iſolirt daher das äſthetiſche Urtheil die Schönheit der Geſtalt völlig von ihrer Vollkommenheit und Bedeutung, ſondern ſetzt nothwendig die letztere voraus, deren formellen Vortrag eben jene bildet. Und zwar reicht es nicht hin, Vollkommenheit und Bedeutung nur ſo vorauszuſetzen, daß die Schönheit zwar irgendwie von ihr bedingt ſei, aber ſich ohne Rückſicht auf ſie empfinden laſſe; ſondern die Anſchauung der Schönheit als ſolcher iſt unmöglich ohne das Verſtändniß einer Vollkommenheit, deren Erſcheinung ſie iſt. Aber dies freilich iſt es gerade, was Schiller mit aller wünſchenswerthen Beſtimmtheit des Ausdrucks hier entſchieden beſtreitet. Wenn dem Menſchen, ſo fährt er fort, vorzugsweis vor allen übrigen techniſchen Bildungen der Natur Schönheit beigelegt wird, ſo iſt dies nur wahr, ſofern er nicht durch die Würde ſeiner ſittlichen Beſtimmung, ſondern durch ſeine bloße ſinnliche Erſcheinung als Ding im Raume dieſen Vorzug behauptet. Freilich möge der Grund, welcher ihm dieſen Vorzug der Schönheit verſchaffe, in ſeiner menſchlichen Beſtimmung lie-

gen, aber doch nicht darum sei die menschliche Bildung schön, weil sie diese Bestimmung ausdrücke. Denn wäre dieses, so würde die nämliche Bildung aufhören schön zu sein, sobald sie eine niedrigere Bestimmung ausdrückte und ihr Gegentheil würde schön werden, sobald man nur annehmen könnte, daß es jener höheren Bestimmung zur Erscheinung diente. Gesetzt aber, man könnte bei einer schönen Menschengestalt ganz und gar vergessen, was sie ausdrückt, man könnte ihr, ohne sie in der Erscheinung zu verändern, den rohen Instinkt eines Tigers unterschieben, so würde das Urtheil der Augen vollkommen dasselbe bleiben und der Sinn würde den Tiger für das schönste Werk des Schöpfers erklären.

So entschieden und unbefangen, wie in dieser merkwürdigen Stelle, mag die völlige Gleichgültigkeit der schönen Form gegen ihren Inhalt kaum jemals behauptet worden sein. Es wird zugegeben, daß die Würde seiner Bestimmung allerdings der Maßstab sei, nach welchem jedes Geschöpf seinen Schönheitsgrad zugetheilt erhalte; aber nicht als wüchse diese Schönheit unmittelbar aus jener Bestimmung heraus, und wäre nur deren Erscheinung; sondern aus einem Vorrath an sich schöner Formen wird dem würdigen Gehalt die eine oder die andere als zierende Anerkennung seines Werthes umgethan, kaum anders als die verschiedenen Klassen der Ehrenzeichen, welche die abgestuften Verdienste ihrer Träger zwar als vorhanden bezeugen, aber die besondere Natur derselben nicht sichtbar machen. Daß auf gleiche Weise wirklich die Schönheit der Naturgestalten zwar von der Bedeutung derselben abhänge, aber diese Bedeutung nicht ausdrücke, wird die weitere Beweisführung Schillers schwerlich wahrscheinlich machen. Denn: wenn man nur annehmen könnte, sagt er selbst, daß die vorher für häßlich befundene Erscheinung jetzt die höhere Bestimmung ausdrücke, so würde ja dann auch sie schön sein; und diese widersinnige Folge sieht er als Widerlegung der Ansicht an, welche die Schönheit in dem

Ausdruck der inneren Bestimmung findet. Aber dieser Gefahr, eben noch für häßlich Geachtetes nun für schön erklären zu müssen, entgehen wir ja eben dadurch, daß uns, denen Form und Inhalt zusammengehören, jene seltsame Annahme von Anfang an für unmöglich gilt. Nur wer mit Schiller von der zu beweisenden selbständigen Schönheit der bedeutungslosen Form und ihrer Gleichgültigkeit gegen den Inhalt bereits ausgeht, kann es versuchen wollen, dieselbe Erscheinung bald als Ausdruck des Wesens, dessen Erscheinung sie wirklich ist, bald willkührlich als Ausdruck eines andern zu denken, dem sie völlig fremd ist.

Gedenken wir noch des Beispiels, mit welchem Schiller seine Behauptung erläutert. Dem Tiger in Menschengestalt gegenüber würde das Urtheil des Auges freilich, das den inwendigen Tiger nicht sehen kann, dasselbe bleiben; unser ästhetisches Urtheil aber würde fortfahren, diese Gestalt schön zu finden, eben um ihrer Uebereinstimmung mit dem menschlichen Innern willen, welches wir in ihr voraussetzen würden. Der Versuch, den uns Schiller ansinnt, würde nur beweisend sein, wenn zugleich mit dem bleibenden Eindruck der Menschengestalt der Tiger im Innern von uns gewußt würde, und dann doch unser ästhetisches Wohlgefallen keine Aenderung erlitte. Ich behaupte nicht zu wissen, was wir unter so unausführbaren Bedingungen eigentlich empfinden würden; aber ein anderer Versuch, vielleicht minder unausführbar, dürfte auch hier völlig gegen Schillers Meinung entscheiden. Nachdem wir so lange die menschliche Gestalt auf menschliches Seelenleben zu deuten gewohnt sind, von dieser Gewohnheit abzulassen, ist schwer genug; es war nicht dienlich, diese Aufgabe noch durch die Zumuthung zu steigern, derselben Gestalt ein ihr widersprechendes Innere unterzuschieben. Lassen wir daher den Tiger bei Seite und versuchen wir, die schöne Menschengestalt, um jeden hereinspielenden Begriff ihrer Bestimmung auszuschließen, und sie möglichst rein nur als Ding im Raume anzusehen, etwa als eine Form zu betrachten, die eine Baum-

wurzel aus Zufall angenommen habe: wird uns die jetzt bedeutungslos gewordene und nur noch durch ihre stereometrische Figur wirksame Verknüpfung von Erhöhungen und Vertiefungen, Flächen und Ecken in der That noch als das schönste Werk des Schöpfers vorkommen? Sie wird uns im Gegentheil kaum einen bemerklichen ästhetischen Eindruck überhaupt machen, gewiß aber nur den kleinsten Theil der hohen Schönheit zu besitzen scheinen, die wir in ihr finden, sobald wir sie als Erscheinung ihres Innern verstehen.

Noch einige Schritte folgen wir der Entwicklung dieser Gedanken. Nur der Sinn, welcher die Erscheinung anschaut, nicht die Vernunft, welche die innere Vollkommenheit denkt, sei über Schönheit zu urtheilen berechtigt; aber eben deshalb, fährt Schiller fort, müsse es scheinen, als könne Schönheit durchaus kein Interesse für die Vernunft haben, da sie nur in der Sinnenwelt entspringe. Nichts desto weniger stehe doch fest, daß das Schöne der Vernunft gefalle, obwohl es auf keiner Eigenschaft des Gegenstandes beruhe, die durch Vernunft auch nur entdeckt werden könne. Dies auffallende Verhalten erkläre sich nun aus der zweifachen Art, in welcher Erscheinungen zu Objecten der Vernunft und zu Ausdrücken von Ideen werden können. Die Vernunft müsse nicht überall die Ideen aus den Erscheinungen herausziehen, sie könne sie auch in dieselben hineinlegen; im ersten Fall sehen wir Vollkommenheit, im andern Schönheit. Wiewohl nun in diesem zweiten Falle es in Ansehung des Gegenstandes ganz gleichgültig sei, ob unsere Vernunft mit seiner Anschauung eine ihrer Ideen verknüpfe, so sei es doch für das vorstellende Subject nothwendig, mit einer solchen Anschauung nur eine solche Idee zu verbinden, von einem andern Eindruck zu einer andern bestimmten Idee angeregt zu werden. Wodurch freilich der sinnlich wahrnehmbare Gegenstand befähigt werde, einer bestimmten Idee zum Symbol zu dienen, diese schwierige Frage bleibe einer Analytik des Schönen vorbehalten.

Dieſe Analytik zwar hat uns Schiller nicht gegeben; aber wir haben genug gehört, um zu ſehen, wie ſchnell er ſelbſt auf Umwegen zu demſelben Ziele treibt, welches er Anfangs durchaus vermied. Das Intereſſe, welches wir an reinen an ſich bedeutungsloſen ſinnlichen Formen nach ſeiner Ueberzeugung wirklich finden, ſetzt ihn in zweifelnde Verwunderung. Und dieſen Zweifel weiß er doch nicht anders als dadurch zu beſeitigen, daß er jenen Formen wenigſtens die Fähigkeit, eine Bedeutung in ſich aufzunehmen, uns aber die Nöthigung zuſchreibt, ſie ihnen beizulegen. Aber wenn dies ſo iſt, wodurch iſt dann eigentlich bewieſen oder zu beweiſen, daß unſer äſthetiſches Wohlgefallen an jenen Formen ſchon haftete, noch bevor wir dieſe Bedeutung in ſie legten, oder in ihnen zu finden glaubten? und warum ſollen wir nicht annehmen, eben jene Gedanken, welche durch beſtimmte Formen ſymboliſirt zu denken unſere geiſtige Organiſation uns nöthigt, ſeien an ſich ſelbſt der Grund der Wohlgefälligkeit dieſer? So löſt in kurzem Kreislauf dieſe Schwierigkeit ſich von ſelbſt in Nichts. Nur die Vorausſetzung, der Sinn erfreue ſich äſthetiſch an bedeutungsloſen Formen, machte den Antheil befremdlich, den auch die Vernunft angeblich noch beſonders an dem Schönen nehmen ſollte. Der Verſuch aber, dieſen Antheil zu erklären, führt ſofort zu Annahmen zurück, aus denen die Grundloſigkeit eben jener Vorausſetzung von der Bedeutungsloſigkeit der ſchönen Formen hervorgeht.

Eine andere Schwierigkeit blieb für Schiller zurück. Denn wie können Formen, die nur der ſinnlichen Erſcheinung angehören, überhaupt zu einer Bedeutung kommen? ſei es nun, daß nach Schillers Meinung erſt die Vernunft dieſe Bedeutung in ſie hineinlegt, nachdem der äſthetiſche Sinn ſchon die bedeutungsloſen ſchön gefunden hat, oder ſei es, daß nach unſerer Annahme auch die ſinnliche Anſchauung die Formen nur ſchön findet um der Bedeutung willen, die ſie in ihnen bereits zu ſehen glaubt. Dieſelbe Frage bleibt auch denen übrig, welche den oft

gehörten Satz behaupten: Formen seien zwar an sich selbst schön, auch ohne Rücksicht auf eine Bedeutung; dann sei es aber freilich auch wieder ein unbedingt wohlgefälliges und deshalb zu verlangendes Verhältniß, daß die Form, wo sie einen Inhalt hat, mit diesem in Uebereinstimmung stehe. Denn wie ist dieser Satz überhaupt verständlich, oder wie kann von einem Zusammenpassen oder Nichtpassen von Form und Inhalt gesprochen werden, wenn die Form von Anfang an jeder Beziehung auf den Inhalt ermangelt, und folglich der Maßstab fehlt, nach welchem das eine Verhältniß beider als Zusammenstimmung, das andere als Widerstreit beurtheilt werden könnte? Auf welche Weise kann also eine sinnlich anschauliche Form überhaupt zur anpassenden Erscheinung eines nichtsinnlichen Wesens werden?

Allerdings, um diese Frage an dem bestimmten Beispiele zu beantworten, an welches Schiller seine Betrachtungen über sie angeknüpft hat: allerdings unmittelbar und durch sich selbst können die Raumformen des menschlichen Körpers die eigenthümliche Natur des menschlichen Innern dem nicht offenbaren, der es noch nicht kennt. Linien Flächen Wölbungen und Kanten und alle Umrisse, welche diese einzelnen Elemente verbinden, können an sich höchstens auf Größe, Richtung und Begrenzung der Machtgebiete von Kräften hindeuten, die in der gestalteten Masse irgendwie wirksam sind; aber sie können nicht sagen, daß diese Kräfte bewußte oder sittliche sind. Nur braucht, wie mir scheint, nicht eine tiefsinnige Analytik des Schönen aufgeboten zu werden, um zu erklären, wie sie dennoch für uns diese Hindeutung auf das Uebersinnliche zu enthalten scheinen; die lebendige Erfahrung ergänzt, was der sinnliche Anblick selbst nicht bietet. Man muß wissen, daß die geformte Masse, welche den menschlichen Bau bildet, nicht ein unveränderlicher fester Körper ist, sondern Gelenke hat, durch die einzelne Massengruppen zu beweglichen Gliedern werden; man muß wissen, daß Kraft Leichtigkeit und Nachhaltigkeit der Bewegungen von Größe, Form und vortheilhafter Ver-

bindung dieſer Glieder mit dem Ganzen des Körpers abhängt; man muß ferner lebendig erfahren haben, welche geiſtigen Antriebe der beſtimmten Abſicht, des bewußten Willens, des leidenſchaftlichen Strebens in den Bewegungen ſich äußern, welche Befriedigung endlich, Verſtimmung oder eigenthümliche Färbung des ganzen Lebensgefühls aus der erleichterten oder erſchwerten Ausübung dieſer Wirkungen, zuletzt alſo aus dem Bau des Körpers, der ſie bedingt, entſpringen kann. Erſt aus dieſem Verſtändniß der Geſtalt heraus können wir den Werth ſchätzen, den ein ſanftes Verfließen der Umriſſe hier, dort vielmehr eine ſcharfe Begrenzung hat; erſt aus ihm können wir beurtheilen, worin für den Menſchen die glücklichen Proportionen der Glieder, die Schiller zu ſeiner architectoniſchen Schönheit rechnete, und worin jener freie leichte Wuchs beſteht, der doch für den Menſchen ſicher unter ganz andern geometriſchen Formverhältniſſen als für Baum oder Vogel ſtattfindet. Nachdem auf dieſem Wege der Erfahrung und des Selbſterlebens uns jeder einzelne Theil dynamiſch deutbar geworden iſt, erſcheint uns die aus allen zuſammengeſetzte Geſammtgeſtalt ſchön, nicht weil die geometriſche Form ihrer Umriſſe als unbenannte Raumgröße auch für den Nichtverſtehenden ſchön wäre, ſondern weil ſie als ein Syſtem von Coefficienten innerer Kräfte dem, der ſie verſtehen gelernt hat, ein nachfühlbares glückliches Gleichgewicht der geiſtigen Thätigkeiten verſinnlicht. Unſere Theilnahme für ſie zerfällt daher nicht in ein äſthetiſches Urtheil des Sinnes und ein nebenhergehendes Intereſſe der Vernunft; ſondern die an ſich gleichgültige ſinnliche Wahrnehmung wird überhaupt erſt zum äſthetiſchen Eindrucke, indem wir in den Formen das überſinnliche Innere wiedererkennen, von dem wir aus Erfahrung wiſſen, daß es in ihnen erſcheint.

Ich bleibe ſo lange bei dieſem Punkte nicht blos ſeines eignen Intereſſes wegen, ſondern weil, um dieſer Aeußerungen willen mit Recht, und doch im Ganzen mit Unrecht, auch Schiller

zu den Vertheidigern der Anſicht von der unbedingten Wohlgefälligkeit inhaltloſer Formen gezählt worden iſt. Daß er auch ſonſt ausſprach, dem Schönen gebe die Form den Gehalt, würde wenig beweiſen; denn man begreift, wie leicht der Künſtler ſich ohne ernſtlichere Meinung auf dieſen Wahlſpruch zurückziehen konnte, nur zur Abwehr von Zudringlichkeiten, welche der Kunſt allerhand Zwecke der Belehrung, der Beſſerung, der religiöſen und politiſchen Agitation zumuthen möchten. In ſeiner dichteriſchen Thätigkeit lebte Schiller dieſem Satze ſo wenig, daß er die Schönheit der Form nicht ſelten durch die Uebermacht des Inhalts gefährdete; aber auch der weitere Verlauf ſeiner äſthetiſchen Theorie läßt jene Anſicht, in deren Begründung wir ihn nicht glücklich finden, faſt nur als Selbſttäuſchung über die Conſequenzen ſeiner eignen Ueberzeugung erſcheinen.

Indem Schiller von der architectoniſchen Schönheit zu jener andern übergeht, die erſt das geiſtige Leben über die Geſtalt ausbreitet, begegnet ihm die ſelbſtgeſchaffne Schwierigkeit von Neuem. Der Menſch, als freies Vernunftweſen an das Ideal der Sittlichkeit gewieſen, ſei zugleich Erſcheinung in der Sinnenwelt; wo das moraliſche Gefühl durch ihn befriedigt werde, da wolle auch das äſthetiſche nicht verkürzt ſein. Die Uebereinſtimmung ſeines überſinnlichen Innern mit dem Gebote des ſittlichen Ideals dürfe daher ſeiner äußern ſinnlichen Erſcheinung kein Opfer koſten, und dieſelbe Gemüthsverfaſſung, durch die der Menſch ſeine Beſtimmung als moraliſche Perſönlichkeit erfüllt, müſſe zugleich ſeiner Erſcheinung den vortheilhafteſten Ausdruck verſchaffen. Hier ſei es nun, wo die große Schwierigkeit eintrete; denn wie könne Schönheit, die auf Bedingungen der Sinnlichkeit beruht, von der Sittlichkeit ausgehn, die über das ganze Gebiet des Sinnlichen hinausliegt? Nur die Annahme bleibe übrig, daß nach einem unergründlichen Geſetze geiſtige Zuſtände die leiblichen bedingen, und zwar ſo, daß gerade die mo-

ralische Fertigkeit derjenige Zustand des Geistes sei, aus dessen Nachwirkung auf den Körper für diesen die Naturbedingungen der Schönheit entstehen. Aber dies heißt doch nur: als eine anzunehmende befremdliche Thatsache dasselbe empfehlen, was man um eines irrigen Princips willen nicht als selbstverständlich zugeben zu dürfen meint. Die sittliche Vollkommenheit soll Schönheit bewirken; da sie dies nicht kann, weil Schönheit auf eignen Bedingungen ganz anderer Art beruht, so muß es auf unbegreifliche Weise eingerichtet sein, daß dennoch geschieht, was nicht zu geschehen braucht: die Nachwirkungen der Sittlichkeit auf den Körper müssen durch ein glückliches Zusammentreffen dieselben sein, welche, auch ohne von der Sittlichkeit ausgegangen zu sein, als Naturbedingungen zur Erzeugung der Schönheit hinreichen würden. Diese Auskunft wird offenbar unnöthig, sobald wir die Vorstellung von einer für sich bestehenden Erscheinungsschönheit fallen lassen, mit welcher das innere Leben, um sich schön zu äußern, künstlich zusammentreffen müßte; wenn wir vielmehr annehmen, eben diejenigen Formen seien schön, die wir in lebendiger Erfahrung als die natürlichen Ausdrucksweisen des sittlichen Geistes kennen, und eben diese stille Hindeutung auf das, dem sie hier zur Erscheinung dienen, bilde ihre Schönheit auch da, wo sie abgelöst von diesem Inhalt als reine Formen überhaupt in unsere Anschauung fallen.

Wenn ich hier von natürlichen Ausdrucksweisen des Geistes spreche, so meine ich damit freilich nicht die anschauliche Form der Bewegung, in welcher sein Inneres zu äußern ihn die bestimmte Form seiner leiblichen Organisation nöthigt. Denn hätten wir diese im Sinne, so würde allerdings unsere Annahme die Besorgniß erwecken, als könnten Formen, in denen der Geist nothgedrungen, weil keine andere ihm zu Gebot steht, seinen Ausdruck suchen muß, zu einem Schönheitswerthe gelangen, auf den sie durch das, was sie an sich selbst sind, keinen Anspruch hätten. Der Widerschein der sittlichen Vollendung in der äußern

Erſcheinung, von dem wir hier ſprechen, wird jedoch überhaupt gar nicht in dem Bilde der Bewegung zu ſuchen ſein, welches von dem Baue der Werkzeuge abhängt, und für verſchiedene Geſchöpfe bei gleicher Bedeutung der Bewegung doch ungleich ausfällt, ſondern in dem formalen Vortrage der Bewegung, in dem Rhythmus, welcher Verknüpfung und Aufeinanderfolge vieler beherrſcht, gleichviel wie der Umriß jeder einzelnen ſich ausnimmt. Eine nachſinnende Ueberlegung mag auch in dem beſtimmten Bau der organiſchen Werkzeuge die Hindeutung auf einen ausgedehnteren oder engeren Kreis möglicher Zwecke finden, und deshalb die eine Geſtalt der andern als paſſender zum Ausdrucke der höheren Beſtimmung vorziehen; die ſinnliche Anſchauung dagegen wird ohne jenes Nachdenken nicht finden, daß an ſich ein zweibeiniges gehendes und ſtehendes Geſchöpf eine ſchicklichere Erſcheinung des Sittlichen und der vernünftigen Freiheit ſei, als ein vierbeiniges fliegendes oder ſchwimmendes. Sinnliches bildet eben unmittelbar natürlich niemals das Ueberſinnliche in dem Theil ſeines Weſens ab, in welchem ſein Unterſchied vom Sinnlichen liegt; aber die formalen und quantitativen Eigenthümlichkeiten einer Verknüpfung überſinnlicher Elemente laſſen ſehr wohl einen ſprechenden Ausdruck durch gleiche formale Verhältniſſe eines ſinnlich Mannigfaltigen zu. Nicht der eigentlich ſittliche Gehalt der Treue, der Gerechtigkeit, der Billigkeit oder des Wohlwollens, nicht das, wodurch ſie alle von der blinden Wirkſamkeit einer Anziehung oder Abſtoßung ſelbſtloſer Maſſen ſich unterſcheiden, kann in irgend einer Geſtalt oder Bewegung unmittelbar zur Erſcheinung kommen; aber jede dieſer Tugenden führt die Vorſtellung eines beſtimmten Rhythmus mit ſich, welchem ſie die ganze Mannigfaltigkeit unſerer inneren Zuſtände zu unterwerfen ſtrebt. Nur eine ſehr engherzige Moral beſchränkt die Aufgabe der Sittlichkeit auf das Gebiet der Handlungen, die nach gewöhnlicher Meinung allein der Verantwortung unterliegen; jene vollkommne Sittlichkeit, deren Erſcheinung wir in

der Schönheit zu finden hoffen, gebietet, daß auch alle anderen Regungen unſers Innern, der Verlauf unſerer Vorſtellungen, der Wechſel unſerer Stimmungen und Begierden, und alle Nachwirkungen unwillkürlicher Reizbarkeit denſelben Formen ſich fügen, welchen das ſittliche Gebot zunächſt allerdings die Geſinnungen unterwirft, welche ſich in Handlungen äußern. Denn die erſte formale Bedingung aller Sittlichkeit iſt die Perſönlichkeit; dies, daß der Menſch Einheit ſei, nicht eine Sammlung verſchiedenartiger Reizbarkeiten und Triebe, die unter einander keine Gemeinſchaft haben. Um dieſer Einheit willen kann die Seele, die dem ſittlichen Ideale nachſtrebt, nicht dulden, daß ihre Vorſtellungen in dem haltloſen und unzuſammenhängenden Wechſel ſich drängen, den die ſittliche Pflicht der Treue ihren Handlungen verbietet; ſie darf nicht ihre Gefühle von Kleinem hoch aufregen laſſen und unaufregbar bleiben für Großes, denn wie handelnd gegen die Rechte der Perſonen, ſo müſſen wir fühlend gerecht ſein gegen den Werth der Dinge und ihrer Reize; nie endlich darf das Gemüth andrängenden Trieben und Begierden plötzliche ſprungweis ſich ändernde Ausbrüche geſtatten, da es gleichen Mangel an hinreichender Begründung und an Beſchränkung der einzelnen Handlungsweiſe durch den zuſammenhängenden Plan des ganzen Lebens und durch die Einheit des Characters auch ſeinen Thaten nicht zulaſſen darf. So würde alſo die ſittliche Vollendung, eben weil ſie dies iſt, zugleich die Urſache einer durchaus beſtimmten Haltung des Gemüths ſein; die Formen dieſer Haltung aber, eben weil ſie Formen ſind, Verhältnißformen eines Mannigfaltigen, haften nicht unablösbar an dieſem ſittlichen Innern allein, ſondern laſſen ſich an jedem andern Syſtem eines Mannigfachen, laſſen ſich deshalb auch an der Geſammtheit der Bewegungen ausprägen, welche der Körper dem Geiſte als Mittel ſeines Ausdrucks zu Gebote ſtellt. Und es iſt klar, daß es dann keines beſondern Vermittlungsgliedes bedürfen wird, welches uns lehrte, warum dieſer eigenthümliche Vortrag

der Bewegungen ſich zum Ausdruck des Sittlichen eigne; denn er würde nicht ein conventionelles, oder durch eine unbegreifliche Natureinrichtung geſtiftetes Symbol des Sittlichen ſein; vielmehr ſeine eignen Verhältnißformen ſind unmittelbar identiſch mit denen, in denen das Höchſte nach ſeiner eignen Natur ſich äußern muß; ſie ſind das Formale dieſes Inhalts, ohne dieſen Inhalt ſelbſt in ſich zu enthalten und eben ſo erfüllen ſie genau die Aufgabe, die man überhaupt mit Recht von der Erſcheinung irgend eines Weſens gelöſt verlangen kann.

Noch Eines nur muß ich hinzufügen, um abzuſchließen. Wir ſollen, meine ich, nicht ſagen: deshalb, weil gewiſſe Formen der Geſtalt oder der Bewegung an ſich die äſthetiſchen Eindrücke des Ebenmaßes, des Gleichgewichts, der Harmonie, der Stetigkeit und Conſequenz machen, eignen ſie ſich zum Ausdruck überſinnlicher Vollkommenheiten, welche in dem Mannigfachen unſerer inneren Zuſtände gleiche Verhältniſſe herbeizuführen ſtreben. Vielmehr, wie ich früher ſchon gelegentlich der Begriffe von Einklang und Mißklang erwähnte, alle jene Eindrücke würden als äſthetiſche gar nicht für uns vorhanden ſein, wenn wir nicht in den Verhältniſſen, von denen wir ſie empfangen, die Hindeutung auf dies abſolut Werthvolle, dem ſie als Formen dienen, bereits mit empfänden. Wir haben kein urſprüngliches und unabgeleitetes äſthetiſches Intereſſe an den Begriffen der Einheit, der Folgerechtigkeit, der Uebereinſtimmung und ähnlichen; ſobald wir unter dieſem Namen nur die Verhältniſſe verſtehen, welche unſer vergleichender Verſtand zwiſchen den Eindrücken findet, iſt durchaus kein Grund, warum wir nicht die Uneinigkeit, die Unfolgerichtigkeit und den Streit ihnen gleich ſetzen oder vielleicht noch intereſſanter finden ſollten. Aber wir empfinden als ganze Geiſter, nicht blos als denkende Weſen, überall mit, daß alle jene Verhältniſſe und ihre Gegenſätze in der Welt des Denkbaren überhaupt nur deshalb vorkommen, weil dieſe Welt der Verwirklichung des Guten und der Möglichkeit ſeines Gegentheils zu dienen

beſtimmt iſt; deshalb verehren wir das Eine, Stetige, Folgerechte, welches die Form des Guten iſt, und tadeln ſeinen Gegenſatz als Form des Böſen. Und dies iſt endlich nicht eine Schulanſicht, die dem gewöhnlichen menſchlichen Gedankenlauf und Sprachgebrauch fremd wäre; die Namen der Einheit und der Conſequenz haben für uns alle längſt nicht mehr den trocknen Sinn eines theoretiſchen Gegenſatzes zur Nichteinheit oder zu dem, was ſich nicht als nothwendige Folge eines Grundes im Denken begreifen ließe; ſie bezeichnen nicht etwas, was uns gefiele, blos weil es der allgemeinen Verfahrungsweiſe unſerer Intelligenz angemeſſen iſt, ſondern ſie bezeichnen etwas an ſich Löbliches, welches ſeinen Werth von dem höchſten Inhalte hat, den unſer Bewußtſein kennt.

Ich habe bei dieſer Abſchweifung Schiller nicht aus den Augen verloren, ſondern komme eben durch ſie auf das Weſentliche ſeiner Anſicht und ſeinen Gegenſatz zu Herder. Daß viele ſchöne Formen auf uns durch Erinnerung an das Glück wirken, welches wir als in ihnen genießbar oder aus ihnen entſpringbar kennen, hatte Herder geſehen; aber dieſe Sympathie, die wir mit einer uns verſtändlichen Glückſeligkeit fühlen, erklärte nur die Annehmlichkeit der Schönheit, nicht ihre Würde. Dieſe ſchien nur begreiflich, wenn das Schöne nicht blos an ein Glück, ſondern an das an ſich höchſte Gut, an die Seligkeit des Guten erinnerte. Ich habe verſucht zu zeigen, daß dieſer Gedanke nicht unausführbar iſt, und daß allerdings, zunächſt in Bezug auf die lebendige Geſtalt, die Schönheit der Form als Widerſchein des Inneren ſich faſſen läßt. Aber nur mit halbem Recht habe ich dieſe Auseinanderſetzung im Streit gegen Schiller gemacht, deſſen vortreffliche weitere Betrachtung vielmehr eben auf dieſer Ueberzeugung, nicht auf der Theorie über die Schönheit bedeutungsloſer Formen beruht, in welche ihn zu große Abhängigkeit von dem Buchſtaben Kants verſtrickt hatte.

Die Schönheit, welche die Seele dem Körper gibt, kann als

Anmuth oder als Würde nur in seinen Bewegungen erscheinen, die wenigen ruhenden Züge abgerechnet, welche eben eine oft wiederholte Bewegung selbst in den von der Natur einmal gegebenen festen Umrissen des Baues hervorbringt. Doch nicht alle Bewegungen sind der Anmuth und Würde fähig; weder die unwillkürlichen, die nur aus organischen Gründen erfolgen, noch die willkürlichen, welche der Entschluß ganz bestimmt. Doch ganz freilich sei durch Entschluß und Zweck auch die willkürliche Bewegung in Wirklichkeit nie bestimmt; die Streckung des Armes werde zwar durch den zu erreichenden Zweck vorgeschrieben, aber welchen Weg wir den Arm zu dem Gegenstand nehmen und wie weit wir den übrigen Körper nachfolgen lassen, wie geschwind, langsam, mit mehr oder weniger Kraftaufwand wir diese Bewegung verrichten wollen, sei weder durch den Zweck bestimmt, noch wir gewohnt, im Augenblick des Handelns selbst zu berechnen. Nur unsere Art zu empfinden gebe hier den Ausschlag und bestimme durch den Ton, den sie angibt, die Art und Weise der Bewegung. In diesem Antheil, den der willenlose Empfindungszustand der Person an der willkürlichen Bewegung hat, sei die Anmuth und Würde der Bewegung zu finden; eben dieser unwillkürliche und sympathetische Antheil der Bewegung hänge mit der bleibenden Natur und Gesinnung der Person nothwendig zusammen, während, was an ihr dem Entschlusse zugehört, durch den äußerlichen und augenblicklichen Zweck bestimmt werde. Aus den Reden eines Menschen könne man wohl abnehmen, wofür er gehalten sein wolle; aber was er wirklich ist, müsse man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus den Geberden, also aus Bewegungen, die er nicht will, errathen.

Nachdem diese feinsinnigen Bemerkungen den Ort des schönen Ausdrucks und folglich auch seines Gegentheils bezeichnet, leitet Schiller die Darstellung der Gemüthslage oder der Empfindungsweise, welche durch jene unwillkürliche Einwirkung die Anmuth

bewirken wird, durch eine allgemeine Auseinanderſetzung über die Grundlagen der Sittenlehre ein. Die Doppelnatur des Menſchen als Vernunft- und Sinnenweſen laſſe dreierlei Verhältniſſe zu, in denen der Menſch zu ſich ſelbſt, d. h. die eine Natur in ihm zur andern ſtehen könne. Unterdrückung der Forderungen ſeiner ſinnlichen Natur und eine Sittlichkeit, die ſtets im Kampfe gegen dieſe ſtets in gleichem Maß widerſtrebende lebt, verhindere die Schönheit der Erſcheinung durch den Ausdruck des Zwanges, den ſie den Handlungen und der Haltung mittheilt; Hingabe dagegen an die Sinnlichkeit, Aufopferung der perſönlichen Freiheit an ſie laſſe noch weniger an Schönheit denken; nur Zuſammenſtimmung zwiſchen Trieb und Pflicht könne die Bedingung ſein, aus der ſie wirklich hervorgeht. Aber dieſe Annahme ſchien eine Sprache zu reden, welche der Moral abgewöhnt zu haben, das unſterbliche Verdienſt Kants geweſen ſei; nicht der Trieb, der uns durch den Reiz eigner Befriedigung zum Guten lockt, ſondern nur die Unterwerfung des Willens unter das Geſetz der Pflicht ſolle unſere Handlungen beſtimmen. Darin nun, daß bei dem ſittlichen Handeln es nur auf Pflichtmäßigkeit der Geſinnung ankomme, weiß Schiller ſich völlig in Uebereinſtimmung mit den Rigoriſten der Moral; allein er hofft, dadurch noch nicht zum Latitudinarier zu werden, daß er die Anſprüche der Sinnlichkeit, die bei der moraliſchen Geſetzgebung durchaus abzuweiſen ſind, im Felde der Erſcheinung und bei der wirklichen Ausübung der Sittenpflicht noch zu behaupten verſuche. Der Menſch ſei nicht beſtimmt, einzelne ſittliche Handlungen zu verrichten, ſondern ein ſittliches Weſen zu ſein. Nicht als wegzuwerfende Laſt, nicht als abzuſtreifende rohe Hülle, nein, um ſie aufs innigſte mit ſeinem höheren Weſen zu vereinbaren, ſei ſeiner reinen Geiſternatur eine ſinnliche beigeſellt; er habe die Verpflichtung, nicht zu trennen, was die Natur verbunden hat, auch in den reinſten Aeußerungen ſeines göttlichen Theils den ſinnlichen nicht hinter ſich zu laſſen und den

Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie aus seiner gesammten Menschheit, als die vereinigte Wirkung beider Principien hervorgehe, erst wenn sie ihm zur Natur geworden, sei seine sittliche Denkart geborgen; so lange der sittliche Geist noch Gewalt anwenden muß, bezeuge er nur die Macht, die der Naturtrieb ihm noch entgegenstellt.

Wenn Kant im Gegensatz hierzu die Idee der Pflicht mit einer Härte hervorgehoben habe, welche alle Grazien verscheuche, so habe er, der Drakon seiner Zeit, die eines Solon noch nicht würdig gewesen, dies thun müssen, um durch eine erschütternde Cur die Verkehrtheit zurechtzuweisen, die er in Theorie und Ausübung der Moral vorgefunden; je härteren Abstich der wahre Grundsatz der unbedingten Pflichtmäßigkeit gegen die herrschenden der Nützlichkeit und der Beachtung natürlicher Triebe machte, desto größer die Hoffnung, Nachdenken zu erzeugen. Womit aber hatten die Kinder des Hauses verschuldet, daß Kant nur für die Knechte sorgte? Weil der moralische Weichling dem Sittengesetz gerne eine Laxität gäbe, die es zum Spielball seiner Convenienz machte, mußte ihm darum eine Rigidität beigelegt werden, welche die kraftvollste Aeußerung moralischer Freiheit nur in eine rühmlichere Art von Knechtschaft verwandelte? Es sei für moralische Wahrheiten gewiß nicht vortheilhaft, wenn sie Empfindungen gegen sich haben, welche der Mensch sich ohne Erröthen gestehen darf; und es erwecke anderseits kein gutes Vorurtheil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral zu verhören. Eine schöne Seele nenne man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne die Befürchtung überlassen darf, jemals mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen. Nicht die einzelnen Handlungen der schönen Seele seien daher eigent-

lich ſittlich, aber der ganze Character ſei es; man könne ihr keine einzige ihrer Handlungen zum Verdienſt anrechnen, weil die Befriedigung eines Triebes nie verdienſtlich heißen kann; die ſchöne Seele habe kein anderes Verdienſt, als daß ſie iſt; ſo zahlen nur gemeine Naturen mit dem was ſie thun, edle mit dem was ſie ſind.

In dieſer ausdrucksvollen und lebendigen Darſtellung entwickelt Schiller nur unter zum Theil andern Bezeichnungen dieſelbe Grundanſchauung, deren ich oben gedachte, dieſelbe Forderung, daß alle Regungen unſerer geſammten Natur, welche nicht aus Freiheit, ſondern aus nothwendiger Verkettung theils unſers pſychiſchen Mechanismus, theils unſerer körperlichen Triebe entſpringen, dennoch in Formen verlaufen, welche die Herrſchaft des ſittlichen Geiſtes auch über ſie bezeugen. Aus dieſer Verfaſſung unſers Innern erwartete er auch die Anmuth des Aeußeren hervorgehen zu ſehen. Allerdings war es nun ſeine Meinung, daß jene Haltung des Gemüths nicht durch ſich ſelbſt die Formen der leiblichen Erſcheinung, in denen ſie ſich äußern, ſchön mache; ſie ſollte nur das Glück haben, durch ihre Nachwirkung auf den Körper in dieſem die Entſtehungsbedingungen an ſich ſchöner Bewegungen zu erzeugen. Die wenigen Beiſpiele jedoch, die Schiller ausführt, beſtätigen dieſe Vorſtellungsweiſe nicht. Alle Bewegungen, ſagt er, welche von der ſchönen Seele ausgehn, werden leicht ſanft und belebt ſein; heiter und frei wird das Auge ſtrahlen und Empfindung in demſelben glänzen; keine Spannung wird in den Mienen, kein Zwang in den willkürlichen Bewegungen zu entdecken ſein; denn die Seele weiß von keinem. Aber Leichtigkeit, wenden wir ein, Sanftheit und Belebtheit ſind nicht ebenſo wie Geſchwindigkeit, Gleichförmigkeit oder Wechſel der Richtung und Beſchleunigung, anſchauliche mathematiſche Eigenſchaften, die jedes Auge an der Bewegung wahrnehmen könnte; ſie ſämmtlich ſind Werthbeſtimmungen, welche von der Deutung der Bewegungen, ſei es von der

in ihnen vorausgesetzten Absicht oder von ihrem vermutheten Ursprunge abhängen. Schweigen wir ganz von der Heiterkeit des Blickes und der in ihm glänzenden Empfindung, so sind doch auch Spannung und Zwang nur dann aus einer anschaulichen Form herauszulesen, wenn man die andere Form kennt, in der sich das Gleichgewicht der hier anzunehmenden Thätigkeiten äußern würde. Und selbst diese Kenntniß würde noch keine bestimmte ästhetische Schätzung begründen, bevor wir wüßten, daß das Gleichgewicht wegen seines Werthes zum Ausdruck eines inneren Gutes dem Ungleichgewicht vorzuziehen ist. Der Name des Zwanges schließt freilich diese Voraussetzung sogleich mit ein; der der Spannung nicht und sie mögen wir daher unter Umständen dem Ausdruck des Gleichgewichts vorziehen. Alle diese Worte, deren Schiller sich hier unbefangen bedient, sind verführerisch; sie geben sich dafür aus, bloße Formen der Erscheinung zu bezeichnen, und doch enthalten sie sehr bestimmte Vorurtheile über die Bedeutung dieser Formen und über den Werth, der ihnen in Folge derselben zusteht. Ohne Zweifel endlich ist es sehr fein von Schiller bemerkt, die wahre Anmuth schone die Werkzeuge der willkürlichen Bewegung, die falsche habe nicht das Herz, sie gehörig zu gebrauchen; so wende der unbehülfliche Tänzer so viel Kraft auf, als gälte es der Bewegung einer Last und schneide mit Händen und Füßen so scharfe Ecken, als handle es sich um geometrische Genauigkeit; der affectirte trete so leise auf, als fürchte er den Fußboden zu berühren und beschreibe lauter Schlangenlinien, auch wenn er dadurch nicht von der Stelle komme. Aber warum ist nun das, was wir bei beiden Gelegenheiten *sehen*, unanmuthig? Nach Schiller selbst doch nur, weil die gesehenen Bewegungen nach dem erfahrungsmäßigen Verständniß, welches wir alle von dergleichen haben, nur aus inneren Gründen naturgemäß entspringen würden, welche mit der harmlosen Ansicht des Tanzes in Widerspruch ständen. Daß aber das gesehene *Bild* der Bewegung an sich formenunschön

ſei, hat Schiller nicht bewieſen; ſelbſt die Erwähnung der ſcharfen Ecken regt nur die Frage an, warum Eckigkeit, die an ruhenden Geſtalten des Unbelebten unzweifelhaft gefallen kann, an den Bewegungen des Lebendigen mißfalle? Die Antwort hierauf würde nur den Satz beſtätigen, den Schiller durch dieſe Beiſpiele ſo wenig wie durch ſeine Theorie widerlegt hat: der edle Gehalt des Gemüths trifft nicht glücklicherweiſe in ſeinem Ausdruck Formen, die an ſich ſchön ſind, ſondern jede Form wird ſchön, ſobald ſie natürlicher und verſtändlicher Ausdruck jenes Gehaltes iſt.

Auf die bewegte Menſchengeſtalt und die Wechſelwirkungen zwiſchen Natur und Freiheit, welche ſich in ihr und ihren Bewegungen offenbaren, bezogen ſich vorzugsweis, wie ich erwähnte, Schillers äſthetiſche Unterſuchungen. Ich behalte anderer Gelegenheit die Arbeiten auf, in welchen er Werth und Bedeutung der Kunſt und der äſthetiſchen Sitten für die Geſammtaufgabe des menſchlichen Geſchlechtes prüfte; hier, wo uns nur die Beſtimmungen der allgemeinſten äſthetiſchen Begriffe beſchäftigen, bleibt uns nur noch übrig, ſeine ſparſamer geäußerten Anſichten über andere Gattungen der in der Welt vorkommenden Schönheit zu berühren.

So ſehr beherrſchte Schiller der bisher erwähnte Gedankenkreis, welcher die Schönheit als Widerſchein des Sittlichen im Formellen anſah, daß im Grunde alle Schönheit ihm nur in der ſchönen Seele des Menſchen und in ihrer ſinnlichen Erſcheinung zu beſtehen ſchien. Weder reinen Geiſtern noch lebloſen Maſſen der Natur komme ſie zu; beiden könne ſie nur in Uebertragung des Menſchen beigelegt werden. Dieſe Behauptung ſteht wenig im Einklang mit der anfänglichen Annahme an ſich ſchöner Formen, welche das geiſtige Leben zum Behuf ſeiner Aeußerung wählt, und welche demnach auch da, wo ſie ohne dieſen Hintergrund des geiſtigen Lebens vorkommen, den Namen der Schönheit verdienen müßten. Der weitere Fortgang entfernt ſich noch mehr

von dieſem Vorurtheil. Auf zweierlei Wegen werde die unbeſeelte Natur ein Symbol der menſchlichen; theils als Darſtellung von Empfindungen, theils als ſolche von Ideen. Ihrem Gehalte nach freilich ſeien Empfindungen keiner Darſtellung fähig, wohl aber ihrer Form nach, und wirklich habe eine beliebte Kunſt, die Muſik, kein anderes Object, als dieſe Form der Empfindungen. Ihr ganzer Effect beſtehe darin, die inneren Bewegungen des Gemüths durch analoge äußere zu begleiten und zu verſinnlichen. Da nun jene innern Bewegungen als menſchliche Natur nach ſtrengen Geſetzen der Nothwendigkeit vor ſich gehen, ſo werde der Künſtler, welcher die gemeinen Naturphänomene des Schalles nach analogen Geſetzen der Nothwendigkeit und Beſtimmtheit verbindet, zum wahrhaften Seelenmaler. Was aber den Ausdruck von Ideen durch die Natur betreffe, ſo ſei nicht diejenige Erweckung von Ideen gemeint, die von dem Zufall der Aſſociation abhängig ſei; nur die ſei der Kunſt würdig, die nach Geſetzen der ſymboliſirenden Einbildungskraft nothwendig erfolge. In thätigen und zum Gefühl ihrer moraliſchen Würde erwachten Gemüthern ſehe die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft nicht müßig zu; unaufhörlich ſuche ſie dieſes zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren einſtimmig zu machen. Bietet ſich ihr nun unter dieſen Erſcheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen (praktiſchen) Regeln behandelt werden kann, ſo iſt ihr dieſe Erſcheinung ein Sinnbild ihrer eignen Handlungen; der todte Buchſtabe der Natur wird zu einer lebendigen Geiſtesſprache und das äußere und innere Auge leſen dieſelbe Schrift der Erſcheinungen auf ganz verſchiedene Weiſe. Jene liebliche Harmonie der Geſtalten, der Töne und des Lichtes, die den äſthetiſchen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moraliſchen; jene Stetigkeit, mit der ſich die Linien im Raume oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, iſt ein natürliches Symbol der innern Uebereinſtimmung des Gemüths mit ſich ſelbſt und des ſittlichen Zuſammenhangs der

Handlungen und Gefühle, und in der ſchönen Haltung eines pittoresken oder muſikaliſchen Stückes mahlt ſich die noch ſchönere einer ſittlich geſtimmten Seele.

So äußert ſich Schiller in der Recenſion der Gedichte Matthiſons; auch hier werden ſeine Ausdrücke von Verſchiedenen verſchieden gedeutet werden. Denn ſo ſehr ihm auch hier alle Schönheit nur in dem Ausdruck des Geiſtigen zu liegen ſcheint, ſo ſpielt dazwiſchen hinein doch jene Unterſcheidung des äſthetiſchen Eindrucks von dem Intereſſe der Vernunft an ihm, die ich bereits früher erwähnte. Ohne die vielfachen ſcheinbar mindeſtens nicht übereinſtimmenden Aeußerungen Schillers im Einzelnen miteinander abzugleichen, können wir doch im Ganzen uns Rechenſchaft über ſie geben. Die verſchiedenen Arten des Schönen ſind nicht von gleichem Werth. Die eigenthümliche Schönheit eines muſikaliſchen Accordes kann von uns nur im Empfinden, nur leidend genoſſen werden und läßt keine fruchtbare Thätigkeit der Zergliederung zu; die Umriſſe räumlicher Figuren regen ſolche Thätigkeit zwar an, aber geben ihr nicht ſo beſtimmte Richtung, wie diejenigen Erſcheinungen in Raum und Zeit, die ausdrücklich als Darſtellungen eines beſtimmten geiſtigen Lebens auftreten. Jene paſſiv genoſſene Schönheit nun, die wir lieber die Wohlgefälligkeit der Eindrücke nennen möchten, erklärt Schiller, hierin Kant folgend, welcher das Gefallen ohne Begriff betonte, für die eigentliche reine Schönheit, die er, ausdrücklicher als Kant, ſtets als ſinnliche bezeichnet; jene andere dagegen, die wir in den gegebenen Eindrücken nur durch die Gedanken, welche ſie ſelbſt anregen, entdecken und verſtehen können, mag er, der Dichter, zwar nicht mit Kant für eine unreine Schönheit erklären, wagt jedoch, durch das Anſehn der Schule zurückgehalten, nicht gelten zu machen, daß nach dem Zeugniß des Gefühls der Eindruck, den ſie macht, vollkommen der Eindruck der Schönheit iſt, keineswegs verſchieden von demjenigen, welchen die von Gedanken nicht durchdrungenen ſinnlichen Erſcheinungen erzeugen.

So wird denn, was in diesen Fällen der eigentliche ästhetische Genuß der höheren Schönheit selbst ist, als ein Interesse der Vernunft an der geringern, für eigentliche Schönheit geltenden Wohlgefälligkeit der Eindrücke erklärt. Aber doch nur in den Stellen, welche die Theorie der Sache zu geben versuchen; in der weiteren Ausführung seiner Gedanken hat Schiller nur für dieses angeblich nebenhergehende Vernunftinteresse Theilnahme und Achtung, während er jene reine sinnliche Schönheit weder zum Gegenstand seiner Erörterungen macht, noch ihr besondere Verehrung beweist. Im Gegentheil ein Zug von Geringschätzung gegen sie geht durch seine Betrachtungen, wie einst am Anfange der Aesthetik; wie schön auch diese reine Schönheit sein mag, unser menschliches Interesse an ihr wird doch erst gerechtfertigt, so weit wir in sie Ideen hineinzulegen vermögen.

Auch in Bezug auf Kunstübung hat Schiller ähnliche Aeußerungen gethan, nach denen der darzustellende Inhalt gleichgültig, nur die Form der Darstellung von Werth sei, nicht moralische Wahrheiten gelehrt, sondern durch ein Spiel der Formen die Phantasie ergötzt werden solle. Im Ganzen sind diese Behauptungen in Uebereinstimmung mit seiner Grundansicht. Wenn er die Schönheit in dem Widerschein des Sittlichen im Formellen suchte so ist nicht allein auf diesen Hintergrund der Sittlichkeit, sondern auch darauf Werth zu legen, daß die Schönheit nur in ihrem formellen Widerschein bestehen soll, nicht in ihrem inhaltlichen Wesen. Nur da ist sie zu finden, wo die Gestalt einer Erscheinung in dem Flusse ihrer Formen den Rhythmus des Sittlichen vollständig und freiwillig befolgt; sie kann niemals da auftreten, wo zum Ausdruck des sittlichen Inhalts irgend welche Mittel der Darstellung nur auf irgend eine Weise gezwungen werden. Nicht die beständig fordernde, gegen die Natur streitende Sittlichkeit, sondern die, welche mit der Natur Eins geworden ist, war ja der Gedanke, dem er überall folgte; keine Kunst also da, wo dem Inhalt die Form widerwillig dient oder

doch äußerlich bleibt. Andere noch auffallendere Aeußerungen, wie ſolche, welche auch den ſchnödeſten Inhalt noch der Kunſt erlaubt nennen, und nur ſeine formell ſchöne Behandlung fordern, führen in letzter Inſtanz nur zu einem Streit um Worte. Denn das, was hier als Inhalt genannt wird, verdient doch höchſtens Object, Gegenſtand oder Veranlaſſung der künſtleriſchen Darſtellung zu heißen; aber die Darſtellung ſelbſt macht dieſes Object erſt zum Inhalt des Kunſtwerks, und zwar dadurch, daß ſie in der formellen Behandlung deſſelben zugleich eine Kritik ſeines Werthes liefert. Das alſo, was die Kunſt von dem Gegenſtande denkt, und was ſie durch ihre Formen ausdrückt, iſt ihr Inhalt, und Niemand wird leugnen, daß allerdings der ſchnödeſte Gegenſtand die Phantaſie zu einem künſtleriſch berechtigten Inhalt in dieſem Sinne führen könne. Wo dagegen die Art des Vortrags jene Kritik nicht liefert, ſondern ſich nur in der Entfaltung ſchöner Formen überhaupt bewegt, die der Natur des veranlaſſenden Gegenſtandes fremd ſind, da wird man zwar die Virtuoſität der künſtleriſchen Phantaſie bewundern können, aber ihre üble Anwendung bedauern, und das Ganze des ſo entſtandenen Kunſtwerks tadeln. Und endlich wird man noch zugeben, daß es Gegenſtände gibt, welche zwar durch die Kraft der Phantaſie veredelt werden können, welche aber aufzuſuchen und zum Zweck ſolcher Behandlung zu wählen, ſelbſt nur als ein capriciöſes Kunſtſtück, aber nicht als natürlicher Antrieb einer äſthetiſch rein geſtimmten Seele betrachtet werden kann.

Fünftes Kapitel.

Die Weltſtellung der Schönheit im Idealismus Schellings.

Rückkehr der Philoſophie zur Aufſuchung des Weltplans. — Die Welt für Fichte verſinnlichtes Material der Pflicht. — Das Abſolute Schellings und die Schematiſirung der Welt. — Vorbildliche und nachbildliche Welt. — Worin das Schlimme der Endlichkeit liegt. — Zergliederung des Begriffs vom Unendlichen. — Die vorbildliche Welt hat nur idealen, die nachbildliche mechaniſchen Zuſammenhang ihrer Theile und Ereigniſſe. — Unterſcheidung des Schönen vom Seienden überhaupt. — Ob Schönheit den Urbildern oder den Nachbildern zukommt. — Vertheidigung Schellings gegen die Zumuthung einer vorweltlichen Aeſthetik.

Wie es geſchehen könne, hatte bisher die deutſche Aeſthetik gefragt, daß Erſcheinungen, welcher Art ſie auch ſonſt ſeien, in uns jenes eigenthümliche Wohlgefallen erregen, um deswillen wir ſie als ſchöne von andern Arten des Gefallenden unterſcheiden? Und als Antwort glaubte ſie gefunden zu haben, daß die allgemeingültige Bedingung für die Entſtehung jedes ſchönen Eindruckes in irgend welcher Verknüpfungsweiſe ſeines Mannigfachen beſtehe, welche, wie ſie auch ſonſt immer geſtaltet ſein möge, unſere Einbildungskraft zu einem ihren eignen Geſetzen und Gewohnheiten angemeſſenen Spiele der Thätigkeit anregt. Nach zwei Seiten hin ließ dieſer richtige Anfangsgedanke wünſchenswerthe Fortſetzungen noch vermiſſen. Zuerſt: worin beſtanden doch eigentlich jene Geſetze und Gewohnheiten unſers Vorſtellens, unſeres Anſchauens und unſerer Urtheilskraft, denen angemeſſen zu ſein den Reiz des Schönen bilden ſollte? Kant hatte wenig auf eine ſolche Frage geantwortet. Einleitend freilich hatte er einige Beiſpiele einer nicht vorhandenen Unordnung der Welt angedeutet, deren Vorhandenſein eine zuſammenfaſſende Weltanſicht für unſere Erkenntniß unmöglich machen würde; aber er gab keine ebenſo beſtimmten Erläuterungen über die andere Angemeſſenheit der Erſcheinung zu den Bedingungen unſerer

Einbildungskraft, durch welche sie für unser ästhetisches Gefühl schön werden. So blieb der Grundgedanke jener Uebereinstimmung zwischen der Natur des schönen Gegenstandes und den Seelenkräften, die ihn auffassen, bei all seiner Wahrheit unfruchtbar; da man nicht wußte, was eigentlich diese Kräfte von dem verlangen, was uns gefallen soll, so ließ sich die Eigenthümlichkeit der Gegenstände nicht vorher bestimmen, an denen die Schönheit vorkommen wird; erst die bereits empfundene ästhetische Befriedigung bezeugte, daß sie auf unbekannt bleibende Weise einer nicht zergliederbaren Forderung unseres Inneren genug gethan hatten.

Diese Lücke hatten weder Herder noch Schiller ganz ausgefüllt. Herder war bemüht gewesen, jene formlosen Ansprüche unserer Einbildungskraft in Begriffe bestimmter Vollkommenheiten zu verdichten, die wir von dem, was uns schön heißen soll, verlangen; allein er war zu keiner befriedigenden Unterscheidung der Eigenschaften, welche die Dinge vollkommen in sich selbst, und jener andern gekommen, welche sie schön für uns machen; zuletzt hatte auch er sich auf die Behauptung zurückgezogen: schön sei dasjenige Vollkommene oder vollkommen Scheinende, dessen Eindruck auf eine jetzt ebenso wenig als früher nachweisbare Weise den Gesetzen und Gewohnheiten unserer Phantasie sympathisch sei. Schiller hatte deutlicher die Idee des Sittlichen als dasjenige bezeichnet, dessen Widerschein wir in den Erscheinungen zu sehen erwarten; aber er hatte diesen Gedanken nicht so gewendet, als sei es die eigene Sehnsucht der ästhetischen Phantasie, welche die Erscheinung des Sittlichen als Grund und Quell der Schönheit verlangt; vielmehr sich selbst vertheidigend gegen die Anforderungen des Sittengesetzes, die aus einem ganz andern Boden zu entspringen schienen, hatte der ästhetische Geschmack den Anspruch erhoben, daß die sittliche Vollkommenheit die Schönheit der Erscheinung nur nicht störe. Durch ein räthselhaftes Glück sollte der sittliche Inhalt in seiner Aeußerung

die Formen der Schönheit treffen, deren eignen Werth und Ursprung auch Schiller in einer unangebbaren Uebereinstimmung der Eindrücke mit unangebbaren Forderungen unserer sinnlichen Anschauung suchte.

Alle diese Gedankenkreise sprachen daher zwar von einem Maßstab in uns, an dem gemessen die eine Erscheinung schön, die andere häßlich wird, aber die Natur dieses Maßstabes und den Inhalt seiner Forderungen gaben sie nicht an. Nur darin waren sie einig, daß sie ihn nicht in dem suchten, was nur dem einzelnen Geist in seiner Einzelheit und Veränderlichkeit zukommt, sondern in irgend einem beständigen Zuge der allgemeinen geistigen Organisation, die sich in allen Einzelnen mit gleichförmiger Anlage, obwohl nicht mit gleicher Feinheit der Entwicklung wiederholt. Aber selbst über den Werth dieses Allgemeinen blieb Zweifel. War es am Ende nicht doch nur die allgemeine Beschränktheit des menschlichen Geistes, welche die Bedingungen für die Empfindung der Schönheit erzeugt? so daß nicht nur niedere Geschöpfe, sondern auch höhere Geister des Gefühls für sie entbehren, und Alles, was wir unter dem Namen der Schönheit verehren, ähnlich wie der Glanz des Regenbogens, eine nur für bestimmte Standpunkte der geistigen Entwicklung vorhandene Erscheinung ist? Dieser Gedanke geht ausgesprochen und unausgesprochen vielfach durch die bisher geschilderten Untersuchungen; dem unbefangnen Gefühle entspricht er sehr wenig; stets wird dieses seine eigne Lust an der Schönheit durch den Nachweis zu rechtfertigen suchen, was uns begeistere, entspreche einem allgemeinen Bedürfnisse aller Geisterwelt, und schmeichele uns nicht nur durch eine besondere Lichtbrechung, die unserm beschränkten Sinne wohlthue.

Aber auch das Gelingen dieses Nachweises würde uns nicht völlig befriedigen, sondern ein zweites Bedürfniß wecken. Denn auch so wäre die Schönheit noch nicht zu dem Rechte gekommen, das wir für sie begehren: sie wäre zwar ein allgemeiner Schein,

den die Dinge für alle Geiſter werfen, aber was wäre ſie für die Dinge ſelbſt, als deren Verdienſt unſer unmittelbares Gefühl ſie doch zu verehren liebt? Scheinen die Dinge der Geiſterwelt ſchön nur durch einen für ſie ſelbſt gleichgültigen Zufall, der bald dieſe, bald jene ihrer Eigenſchaften, und vielleicht die unbedeutendſten von allen, in günſtige Beziehungen zu der auffaſſenden Thätigkeit der Geiſter bringt? erwecken die Dinge gleichſam nebenher und im Vorüberſtreifen in uns den Eindruck der Schönheit, nicht durch ihre weſentliche Natur, ſondern durch irgend einen Nebenzug, der für ſie bedeutungslos iſt, aber uns wohlthut, oder durch irgend eine zu uns eingenommene veränderliche Stellung, die ohne Werth für ihre eigne Entwicklung, aber günſtig für die Erregung unſeres Weſens iſt? und iſt es endlich hier dieſer dort jener Zufall, worauf ſolchergeſtalt die Eindrücke der verſchiedenen Schönheiten beruhen, Zufälle ohne inneren Zuſammenhang und ohne andere als dieſe formale Aehnlichkeit, eben dieſe Thatſache einer augenblicklichen Uebereinſtimmung des Eindruckes mit der auf ihn wartenden Empfänglichkeit zu erzeugen? So gewiß Schönheit nur unſer Genuß der Erſcheinungen, und nur ſcheinbar das eigne Licht des Genoſſenen iſt, ſo verehren wir dennoch dieſen Schein zu hoch, um nicht zu wünſchen, dasjenige ſo hoch als möglich ſtellen zu dürfen, das ihn wirft. Wohl wiſſen wir, daß die Schönheit ſo wie ſie im Geiſte des Anſchauenden lebt, als lebendig gefühltes Gut nicht in dem bewußtloſen Gegenſtand ſich wiederfinden kann, deſſen Eindruck in uns dieſes Gut erzeugt; aber die Erzeugung dieſes Gutes in uns möchten wir wenigſtens von Urſachen ableiten, welche ſelbſt die weſentlichſte Lebenskraft der Dinge, nicht die zufälligſten ihrer Eigenſchaften ſind; und nicht in verſchiedenen Fällen möchten wir die Schönheit von verſchiedenen Gründen, ſondern in allen von einem und demſelben Grunde herleiten, der nur reich und biegſam genug wäre, um in unzählig mannigfaltigen Unterſchieden immer derſelbe zu ſein. Schön

müſſen uns die Dinge erſcheinen durch das, was an ihrem Weſen das Beſte und Höchſte iſt; dieß Beſte und Höchſte aber kann nicht maßlos verſchieden für die verſchiedenen Dinge ſein, ſondern muß als Ein Gedanke betrachtet werden, zu deſſen mannigfacher Darſtellung in unzähligen Sonderausdrücken die einzelnen Dinge beſtimmt ſind. So ergänzt dieſe Forderung die vorige: Schönheit entſteht, wenn das Beſte der Außenwelt in Uebereinſtimmung mit dem allgemeinen Verlangen der Geiſterwelt iſt.

Ich führe dieſe Betrachtung hier nicht als eine Lehre auf, welche keine Bedenken gegen ſich hätte, ſondern als eine natürliche Bewegung unſers Gemüths, welche in ſich ſelbſt erlebt zu haben, kaum Jemand leugnen wird. Ihr Hervortreten bezeichnet eine neue Entwicklungsſtufe der deutſchen Aeſthetik, und die Antwort auf dieſe neuen Fragen konnte zugleich nur von einer Umformung der philoſophiſchen Anſchauungsweiſe erwartet werden. Denn der Verſuch, ſie zu geben, ſetzte offenbar über Natur und Bedeutung der Dinge und über das Verhältniß der Geiſterwelt zu ihnen eine beſtimmte Anſicht voraus, als die Kantiſche Speculation, alles unſer Wiſſen auf Erſcheinungen beſchränkend und über die Dinge an ſich keine Behauptung wagend, hatte entwickeln können. Der Idealismus, in welchen nach Kant die deutſche Philoſophie einlenkte, ſchien und glaubte ſelbſt dieſe nöthigen Vorausſetzungen für die tiefere Auffaſſung des Schönen darzubieten. Ich überlaſſe der kundigen Hand, welche in dieſer Sammlung die Geſchichte der Philoſophie in Deutſchland verzeichnen wird, die genaue Darſtellung dieſes merkwürdigen Umſchwungs der Speculation, und beſchränke mich darauf, mehr in einer deutlichen Umſchreibung, als in unmittelbarer Wiedergabe der nach und nach ausgeſprochenen Gedanken, die weſentlichſten Punkte hervorzuheben, welche für die Geſchichte der äſthetiſchen Theorie von Werth ſind.

Zwei reine Anſchauungen, die des Raumes und die der

Zeit, und zwölf reine Verſtandesbegriffe, unter denen wir als Beiſpiele die Begriffe des Verhältniſſes von Ding und Eigenſchaft, und des andern von Urſache und Wirkung hervorheben, glaubte Kant als den geſammten Schatz angeborner Erkenntniſſe gefunden zu haben, den der menſchliche Geiſt als ihm eigenes Werkzeug zur Bearbeitung der Erfahrung mitbringe. Woher dieſe ſonderbaren Anzahlen? iſt es glaublich, daß dieſe Vielheit einzelner Erkenntnißformen ohne eine gemeinſame Wurzel, aus der ſie hervorgingen, in dem menſchlichen Geiſte ſich finden, deſſen innere Einheit doch auch der unbedenklich behaupten wird, der ſonſt keine Behauptung über die Natur irgend eines Dinges an ſich wagen möchte? Sobald dieſe Frage aufgeworfen wurde, war die verneinende Antwort gewiß; hatte Kant den thatſächlichen Beſtand der angebornen Wahrheit richtig empfunden, ſo blieb die Ableitung deſſelben aus Einem Grundzug der geiſtigen Natur die Aufgabe des nächſten Fortſchritts. Fichte unternahm ihre Löſung. In der Beſtimmung, ein handelndes Weſen zu ſein, glaubte er den urſprünglichſten Character des Geiſtes zu finden, aus welchem alle jene Verfahrungsweiſen ſeines Erkennens, aus welchem dies Erkennen ſelbſt als nothwendige und unerläßliche Mittel zum Ziele begriffen werden können. Denn Dinge vorzuſtellen als feſte Punkte in dem wechſelnden Fluß von Erſcheinungen, dieſe Dinge als beſtimmbar nach allgemeinen Geſetzen der Cauſalität zu betrachten, dem Ich eine Wirkſamkeit auf ſie, ihnen ſelbſt eine entſprechende auf das Ich zuzuſchreiben: dies alles ſind Nothwendigkeiten für den Geiſt, der um handeln zu können einer Welt bedarf, gegen welche ſein Handeln ſich richtet.

Je überzeugender jedoch dieſer Verſuch die Entſtehung unſerer Erkenntnißformen aus der urſprünglichſten Natur unſers Geiſtes nachwies, um ſo zweifelhafter wurde die Wirklichkeit, auf welche wir ſie anzuwenden glauben. Schon Kant hatte von den Dingen an ſich, die unſerer Wahrnehmung zu Grunde lie-

gen, uns jede Kenntniß abgesprochen; nur das unmittelbare Zutrauen zu dem Vorhandensein einer wie auch immer gestalteten Welt des Seienden, auf welche unsere Erkenntniß sich beziehe, hatte seine Speculation stillschweigend festgehalten. Sind jedoch alle Behauptungen, die wir sonst über die Dinge zu wagen pflegen, nur Ergebnisse unserer geistigen Organisation, so hat auch die Nothwendigkeit, welche uns zur Annahme des Daseins von Dingen treibt, keinen anderen Grund; auch dies, daß uns eine Welt von Dingen außer uns vorhanden scheint, mit welcher wir in Wechselwirkung ständen, ist nur eine erste That unserer Einbildungskraft, auf welche sich dann bearbeitend und beurtheilend die späteren Anstrengungen unseres Denkens richten. Die Anschauung, welche die Außenwelt vor sich zu finden glaubt, ist nur eine nicht dafür anerkannte schaffende Thätigkeit, welche diese Welt erst hervorbringt.

Es konnte niemals der bleibende Sinn dieser Ansicht sein, daß der einzelne Geist als einzelner sich die Welt einbilde, die ihn zu umgeben scheint; weiß er doch nichts von einer schaffenden Thätigkeit, die er in dieser Weise ausübte. Nur eine höhere und allgemeine Macht, die in allen einzelnen Geistern zusammenhängend wirkt, kann erklärlich machen, wie die Weltbilder, die jeder von ihnen für sich entwirft, so zusammenpassen, daß die scheinbare Welt des einen Geistes sich in die scheinbare Welt des andern fortsetzt und ihr anschließt, und allen folglich in derselben äußern Wirklichkeit, die ihnen nun gemeinschaftlich erscheint, gegenseitiges Auffinden und Wechselwirkung möglich wird. Hierin allein besteht die Wirklichkeit oder die Objectivität, welche für jeden einzelnen Geist die Welt der Dinge hat: in dieser Allgemeingültigkeit, mit der ihre Erscheinung Allen als gemeinsamer Schein aufgedrängt wird, aber nicht in einem Dasein, welches außer den Geistern und zwischen ihnen ein Reich der Sachen noch für sich führte. Nur das *ist*, was für *sich* ist;

was ſich ſelbſt nicht beſitzt, ſondern nur für Anderes da iſt, das iſt eben nur eine Erſcheinung für dieſes Andere.

Den metaphyſiſchen Werth dieſer tiefſinnigen Auffaſſung zu beſtimmen iſt nicht meine Aufgabe; der Aeſthetik bietet ſie nur geringe Anknüpfungen. Hoher ſittlicher Ernſt hat ohne Zweifel ihren Grundgedanken eingegeben; dennoch war es kein glücklicher Griff, das, was dieſem ſittlichen Ernſt als Höchſtes vorſchwebte, in den formalen Begriff des Handelns, der freien Selbſtbeſtimmung, des Sichſelbſtſetzens und Verwirklichens zu preſſen, ohne ſogleich der Zwecke zu gedenken, die allein alle Mühe und allen Lärm des Handelns adeln. Denn blindes Sein iſt an ſich ſelbſt nicht geringer als bewußtes, Selbſtbeſtimmung nicht vornehmer als Beſtimmtſein durch Anderes, Freiheit nicht werthvoller als Bedingtheit; wir nehmen alle für das eine Glied dieſer Gegenſätze doch nur Partei um des inhaltvollen Gutes oder Glückes willen, dem nur Bewußtſein, Selbſtheit und Freiheit, nicht das blinde und bedingte Daſein und Wirken als Vorbedingungen ſeiner Verwirklichung dienen können. Noch einen Schritt, ſcheint es, hätte Fichte weiter zurückthun ſollen; auch die Beſtimmung zum Handeln iſt nur abgeleiteterweiſe die formale Natur des Geiſtes, weil der Inhalt und das Ziel ſeines Weſens das Gute iſt. Wäre es gelungen, dieſen höchſten Inhalt namhaft zu machen, um deswillen gehandelt werden ſoll, ſo würde aus ihm vielleicht eine Reihe von Aufgaben gefloſſen ſein, welche jene allgemeine in uns thätige Macht in der Erzeugung des Weltbildes, das ſie uns erſcheinen läßt, hätte erfüllen müſſen, und es wäre möglich geworden, die Geſtalten und Ereigniſſe der Natur aus einer Idee zu deuten, welche ihre Bildung und ihren Zuſammenhang beſtimmt. So lange dagegen nur menſchliches Handeln und auch dies nur als inhaltloſe Unruhe freier Selbſtbeſtimmung der Zweck der Welt war, konnte dies Weltbild, das uns umgibt, höchſtens nach ſeinem Verdienſt, unſere Thätigkeit überhaupt zu ermöglichen, geſchätzt werden (und die Verſuche,

die nach dieſer Richtung hin gemacht wurden, gehören nicht zu den glücklichen Theilen dieſer Philoſophie); aber eigne in ſich zuſammenhängende Aufgaben hatte die Natur nicht. Sie war kein Ganzes, in welchem ſich ein Ganzes göttlicher Thätigkeit ausdrückte, ſondern eine Sammlung von Mitteln zum Zweck des menſchlichen Handelns. Warum ſie ſo gebildet ſei, warum nicht anders? dieſe Frage konnte die Speculation nur abrathen; es ſolle uns genügen, daß die Welt das erſcheinende Material unſerer Pflicht ſei. So hatte dieſer Idealismus zwar das unbegreifliche Daſein einer aller geiſtigen Natur ewig fremdartigen Dingheit beſtritten und in Schein aufgelöſt, der nur für die Dienſte der Geiſterwelt erſcheint; aber den Inhalt der Idee gab er dennoch nicht an, zu deren Darſtellung Auffaſſung und Verwirklichung dieſes Erſcheinen mit dem Handeln des Geiſtes zuſammenwirken ſollte.

Man wird nicht erwarten, daß dieſe Anſicht äſthetiſche Ueberlegungen an die Schönheit der Erſcheinungen, welche wir anſchauend genießen, knüpfen wird; nur von der künſtleriſchen Thätigkeit als einer eigenartigen Form des geiſtigen Handelns hat ſie Veranlaſſung zu ſprechen. Sie kann nicht den Grund der Schönheit in irgend einem Sinne des Erſcheinenden, ſondern nur die Rechtfertigung unſeres Wohlgefallens an dem ſchöpferiſchen oder nachſchaffenden Spiel der Phantaſie in dem Werthe ſuchen, den daſſelbe für die Geſammtheit unſerer geiſtigen Beſtimmung hat. Unter dieſem Geſichtspunkt, den ich hier noch auszuſchließen vorhatte, bringt in der That Fichte äſthetiſche Fragen zur Sprache. Aber auch ſeine Antwort iſt nicht ganz neu, ſondern wie wir finden werden, durch Schiller bereits vorweggenommen, und die ganze Ueberlegung ſucht mehr zu beweiſen, daß in dem Ganzen der einmal gewonnenen Weltanſicht auch das Schöne einen ſyſtematiſchen Platz habe, an dem von ihm geredet werden könnte, als daß umgekehrt aus dem Geiſte

des Syſtems ein erklärendes Licht auf die Natur der Schönheit zurückfiele.

An die Stelle des menſchlichen Handelns den Inbegriff alles Werthvollſten zu ſetzen, zu deſſen Verwirklichung die Welt zu dienen hat, aus ihm das Ganze der Aufgaben zu entwickeln, welche die Natur als Ganzes, ſelbſtſtändig in den Verfahrungsweiſen ihres großen Haushalts und nicht jede einzelne Anforderung durch eine beſondere Ausgabe deckend, zu erfüllen hat: darin vielleicht hätte die Ergänzung gelegen, welche dieſer Anſicht des Idealismus von der Unterordnung alles Wirklichen unter das geiſtige Leben zu wünſchen geweſen wäre. Die weitere Entwicklung durch Schelling nahm andere Wege. Die Natur nur als Erſcheinung anzuſehn, hinter welcher kein weſentliches eignes Sein liege, widerſtrebte ihr; und wenn ſie ſpäter auch immer ausdrücklicher die Natur als Vorſtufe des geiſtigen Daſeins faßte, ſo verwandelte ſie doch am Anfang die Unterordnung der Natur unter den Geiſt in Gleichſtellung beider und ſuchte für ſie eine höhere gemeinſchaftliche Wurzel, aus der beide als gleichwirkliche und gleichwerthige obwohl verſchiedengeſtaltete Keime hervorgehen. Dieſer Verſuch überflog jedoch die Grenzen deſſen, was unſere Vorſtellungskraft leiſten kann. Die Gebilde der Natur trauen wir uns noch zu als Ausdrücke Mittel und Vorandeutungen deſſen zu begreifen, was nach ſeinem vollen Gehalte nur das geiſtige Leben zu verwirklichen vermag; aber über den Geiſt hinaus kennen wir nichts noch Höheres. Die Anſtrengung, das zu denken, was weder Geiſt noch Natur wäre und dennoch in ſeinem Weſen den lebendigen Keim zu beiden enthielte, verliert ſich deshalb in eine leere Sehnſucht, welche nur durch die Namen des Unendlichen, des Unbedingten, des Abſoluten, das Ueberſchwängliche, das ſie meint, bezeichnen, aber keinen Inhalt angeben kann, der das wäre, was ſie ſucht. Aus der Leerheit dieſes Abſoluten die beiden Stufenreihen der natürlichen und der geiſtigen Wirklichkeit nachſchaffend abzuleiten, dies Unter-

nehmen konnte nie etwas Anderes, als eine bei ſinnreicher Ausführung auch ſo noch anziehende Bemühung werden, in jenes leere Princip das zurück zu leiten, was die Erfahrung bereits kennen gelehrt hatte. Nur wer es ſchon wußte, daß die Vorſtellung des Abſoluten dazu dienen ſollte, Natur und Geiſt als gemeinſame Wurzel zu verbinden, konnte Grund haben, in dem Weſen deſſelben zwei entgegengeſetzte Factoren, den Trieb zu realer Geſtaltung und den andern zu idealer Verinnerlichung anzunehmen; nur wer das Bedürfniß hatte, dem Princip eine Entwicklung zu mannigfachen Folgen abzugewinnen, konnte demſelben die Unruhe zuſchreiben, aus ſeiner Unentſchiedenheit in Gegenſätze, aus den Gegenſätzen zu ihrer Ausgleichung überzugehen; endlich nur, wer mit geſchmackvollem Scharfſinn die allgemeinen Formen der Naturerſcheinungen verglich, konnte darauf kommen, die lebendigen aus der Erfahrung bekannten Bilder derſelben an paſſenden Stellen in das voraus entworfene Schema jener Differenzirungen und Indifferenzirungen einzureihen und ſie den dort namenlosgelaſſenen verſchiedenen Entwicklungsſtufen des Abſoluten gleich zu ſetzen. In ihrem höchſten Princip keinen Grund zu irgend einer Folgerung beſitzend, konnte dieſe Naturdeutung nur ein Werk der Phantaſie werden, in deſſen gelungeneren Theilen eine Art von poetiſcher Gerechtigkeit in der Combination der Thatſachen den Beifall erwarb, den durch Strenge wiſſenſchaftlicher Beweisführung zu verdienen hier unmöglich war.

Ueberlegen wir, was dieſer ſpeculative Aufflug der Aeſthetik gewähren konnte, ſo finden wir oft das Verdienſt gerühmt, erſt dieſe Anſicht habe die Wirklichkeit als gegliederten Organismus betrachten und die Idee kennen gelehrt, welche die mannigfachen Erſcheinungen der Natur und des geiſtigen Lebens zu einem zuſammenhängenden Ganzen verknüpft. Organismus iſt ein Ganzes von Theilen, die keineswegs nur durch Aehnlichkeiten Verwandtſchaften oder Gegenſätze ihrer Eigenſchaften oder ihres Sinnes aufeinander hindeuten, ſondern wechſelſeitig ihr Entſtehen und

Beſtehen, ihre Veränderungen und ihren Untergang werkthätig bedingen. In dieſem Sinne hat die fortſchreitende Naturwiſſenſchaft der neueren Zeit ſich dem Ziele genähert, das Ganze der Natur als einen Organismus darzuſtellen; denn mit raſtloſem Scharfſinn hat ſie die zahlloſen Wechſelwirkungen aufgeſucht, welche die ſcheinbar entlegenſten Elemente der Welt zu einem großen, nach beſtändigen Geſetzen geordneten Haushalt verknüpfen. Anders die Speculation Schellings; ſie löſte die verſchiedenen allgemeinen Formen des natürlichen Geſchehens aus dem Zuſammenhange, in welchem ſie zu nützlicher Wechſelwirkung verbunden ſind, und ordnete ſie in eine Stufenreihe, in welcher ſie ihre Plätze nur nach dem Grad ihrer Fähigkeit finden, eine in der Natur nach Ausdruck ringende Idee zur Erſcheinung zu bringen. Man kann deshalb zweifeln, ob dieſe Philoſophie die Natur eben als Organismus begreifen lehrte, aber ſchwerlich kann man bezweifeln, daß ihre Naturauffaſſung, welches auch der für ſie paſſende Name ſei, einem lebhaften Bedürfniſſe des Geiſtes entgegenkam. Denn die Einſicht in den feingegliederten Zuſammenhang, in welchem die mannigfachſten Regungen der Weltelemente zu der beſtändigen Erhaltung des Ganzen und zur ewigen Wiederholung ſeines Bewegungsſpiels in einander greifen, dieſe Einſicht iſt bezaubernd, ſo lange ſie noch wächſt, und ſie würde feſſelnd bleiben, auch wenn ſie je vollendet wäre; aber ſie würde doch die Frage nach dem Gut nicht unterdrücken, zu deſſen Verwirklichung all dieſer Aufwand des Geſchehens aufgeboten iſt. Je deutlicher eben die Naturforſchung die nothwendige Vergänglichkeit alles Einzelnen im Gegenſatz zu den allgemeinen Formen des Daſeins und des Werdens lehrt, die aus der Vernichtung ihrer Beiſpiele ſtets wiedererſtehen, um ſo mehr lenkt ſie unſer Sinnen von den hinfälligen beſonderen Erſcheinungen auf die bleibenden allgemeinen Gedanken ab, die für jene den Rechtsgrund ihrer beſtändigen Wiederholung enthalten. Auf dieſe Bedeutung der Welt, auf das, was durch ſie geſagt ſein ſoll, war Schellings

Geiſt gerichtet; und zwar nicht in zerſtreuten Ahnungen, in denen unſere Phantaſie die Erſcheinungen zu überfliegen pflegt; mit Kühnheit erneuerte er vielmehr den lang vergeſſenen Verſuch, das ewige Thema wirklich auszuſprechen, welches die mannigfachen Erſcheinungen der Natur und der Geſchichte in unzähligen Variationen wiederholen; abgeleitet aus dieſem höchſten Quell oder in ihn zurückgeleitet ſollten die ewigen Begriffe aller bleibenden allgemeinen Formen des Seins und Geſchehens als unvertauſchbare Glieder einer Reihe erſcheinen, geordnet nach den inneren Beziehungen, in denen ſie zu einander als Theilideen in dem Inbegriff der vorbildlichen Weltidee ſtehen, nicht nach den unweſentlichen Cauſalverknüpfungen, durch welche in der wirklichen Welt die einzelnen Träger jener Formen einander zu vergänglichem zeitlichen Daſein verhelfen. Ich habe mein Bedenken gegen die wiſſenſchaftliche Ergiebigkeit dieſes Grundgedankens ausgeſprochen; ich hebe nicht minder den großen und weitreichenden Einfluß hervor, den er auf die Umgeſtaltung der äſthetiſchen Anſichten ausübte. Allgemeine Geſetze hatte die Wiſſenſchaft längſt durch alle Gebiete der Natur herrſchend anerkannt, in dem Fluſſe der Geſchichte wenigſtens zu finden geſucht; aber die Thatſachen, auf welche jene Geſetze Anwendung leiden, hatten als eine unüberſehbare durch keinen eigenen Plan verbundene Mannigfaltigkeit vorgeſchwebt, als herkunftloſe Beiſpiele, an denen ſich die Macht des Allgemeinen zeigt, nicht als vorbedachte Glieder einer Wirklichkeit, in welcher jede von ihnen ihre berechtigte Stelle findet und durch ihr Nichtdaſein eine Lücke laſſen würde. Dieſe Auffaſſung änderte Schelling; indem er die bleibenden allgemeinen Naturformen aus bloß vorgefundenen Thatſachen zu nothwendigen Gliedern der folgerechten ſyſtematiſchen und ſymmetriſchen Entwicklung Eines Princips umdeutete, ſtellte er die Natur unter der Geſtalt eines ſchönen Ganzen vor, deſſen ſcheinbar einander fremde Mannigfaltigkeit durch die fühlbare Einheit eines überall ſich wiederholenden Lebenstriebes gebändigt wird. Die begeiſterte

Zuſtimmung, welche dieſe Lehre fand, beweiſt uns, daß durch ihren Grundgedanken Schelling ſelbſt ſich eine unverlierbare Stelle in der Geſchichte unſerer geiſtigen Entwicklung erworben hat.

Unſtreitig iſt nun das Verdienſt, eine äſthetiſche Auffaſſung des Weltganzen veranlaßt zu haben, nicht unmittelbar identiſch mit dem andern einer Aufklärung des Weſens der Schönheit ſelbſt, die ſo über den Zuſammenhang aller Dinge verbreitet wurde. Dennoch hat dieſe Philoſophie auch den äſthetiſchen Unterſuchungen eine Wendung gegeben, die ich nicht mit neueren Gegnern ihrer Beſtrebungen für eine Abirrung von dem rechten Wege halten kann, ſondern für den nächſten berechtigten Verſuch, die Aufgaben zu löſen, deren ich am Anfange dieſes Kapitels gedachte. Es war von hohem Werth, die Schönheit nicht als landfremd in der Welt zu betrachten, nicht als eine zufällige Anſicht, die uns manche Erſcheinungen unter zufälligen Bedingungen gewähren, ſondern als die glückliche Offenbarung deſſen, was als ewige Regſamkeit Eines höchſten Urgrundes verborgen alle Wirklichkeit durchdringt; es war von Werth, daß der Einfluß dieſes Idealismus die blos pſychologiſchen Betrachtungen abbrach, denen die Schönheit nur auf dem bequemen Zuſammentreffen der äußern Eindrücke mit den ſubjectiven Gewohnheiten und Geſetzen unſeres Vorſtellens zu beruhen ſchien und daß er an ihre Stelle die Geneigtheit ſetzte, in jedem Gegenſtand unſerer äſthetiſchen Billigung zuerſt die objective Bedeutung aufzuſuchen, die ſein Gehalt, ſeine Bildung und Form in dem Zuſammenhang des Weltplans haben, und um derenwillen er nicht mit zufälligen Beſonderheiten unſerer Gemüthslage, ſondern mit dem allgemeinen und beſtändigen Geiſte in uns harmoniſch übereinſtimmt; es war von Werth, alle jene formalen Eigenſchaften der Conſequenz, der Einheit in der Vielheit, des Reichthums in der Einheit, auf welcher thatſächlich unſer äſthetiſches Gefühl ruht, zugleich als die Formen wiederzuerkennen, die ſich der ewige Weltinhalt um deswillen

gibt, was er ist; es war endlich von Werth, auch die Kunst nicht als eine zufällig vorhandene Uebung menschlicher Kräfte, die gänzlich auch fehlen könnte, sondern als ein berechtigtes und nothwendiges Glied jener Reihe von Entwicklungen anzusehen, in welchen das geistige Leben den gemeinsamen Grundtrieb des Ewigen Einen wiederholt.

Ich habe schon mehrfach im Laufe dieser Arbeit meine völlige Anhänglichkeit an diese Auffassungsweise im Gegensatz zu jener formalen Aesthetik ausgesprochen, für welche allerdings das, was ich hier lobe, nur als eine ganz unberechtigte Vermischung ästhetischer und metaphysischer Untersuchungen erscheinen muß. Wenn ich diese Anhänglichkeit hier noch einmal ausdrücklich gestehe, ohne jetzt weiter auf Vertheidigung und Angriff zu sinnen, so geschieht es, um das große und nicht zu verkümmernde Verdienst voll anzuerkennen, welches sich Schelling um die Begründung und Belebung dieser Richtung der ästhetischen Untersuchungen erworben hat. Dies Verdienst wird wenig dadurch geschmälert, daß bei Schelling selbst, noch mehr bei manchen seiner Nachfolger, auf welche weniger sein Geist, als seine Kunstausdrücke übergingen, die Deutlichkeit und Sicherheit der von ihm verwendeten Begriffe Manches zu wünschen übrig läßt. Je größer aber sein Einfluß gewesen ist, je nothwendiger mithin der unumwundene Tadel dessen, was unfertig bei ihm dem weiteren Fortschritt schaden mußte, um desto unerläßlicher schien es, die allgemeine Anerkennung dessen, was er Großes gewollt, der Prüfung seiner einzelnen Schritte vorauszuschicken. Ich wünsche nicht, daß die folgenden Ausstellungen, in denen ich völlig frei und ungehemmt sein will, den Werth der fruchtbaren Anregungen verdunkeln, welche das geistige Leben unseres Volkes überhaupt und sein ästhetisches Urtheil insbesondere durch Schelling empfangen hat.

Nur in einem systematisch angelegten Werke, den Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, welche erst die Sammlung der nachgelassenen Schriften veröffentlicht, hat Schelling

die äſthetiſchen Fragen zuſammenhängend behandelt. Der Titel, welchem der Inhalt völlig entſpricht, kündigt uns an, daß wir nur mittelbar Antwort auf die Fragen erhalten werden, welche uns hier noch allein beſchäftigen. Weder die pſychologiſchen Umſtände, unter denen der ſubjective Eindruck des Schönen entſteht, noch die in der Natur der Sachen liegenden Bedingungen, welche den verſchiedenſten Gegenſtänden daſſelbe Prädicat der Schönheit erwerben können, ſind der gradaus liegende Zielpunkt dieſer Unterſuchungen Schellings; auf der Kunſt haftet die Aufmerkſamkeit und ſucht ſie als eine der Entwicklungsſtufen darzuſtellen, in denen das Abſolute ſich entfaltet; nur mittelbar richtet ſie ſich auf das Schöne, das in dieſer künſtleriſchen Thätigkeit ebenſo wiedergeboren wird, wie es in der Natur durch eine ähnliche künſtleriſche Thätigkeit des Abſoluten zuerſt erzeugt wurde. Hierauf einzugehen, werden wir ſpätere Gelegenheit finden; für jetzt wollen wir die verſteckten Antworten hervorziehen, welche Schelling auf die Fragen gibt, deren Beantwortung die Aeſthetik verlangen muß.

Der erſte für die Aeſthetik wichtige Gedanke iſt die Unterſcheidung der vorbildlichen Welt oder Natur in Gott, und der Welt oder Natur, ſofern ſie nur erſcheint. Es iſt nicht nöthig, genau die wiſſenſchaftliche Begründung und die Verknüpfung dieſes Gedankens mit den übrigen Hauptgeſichtspunkten der Schellingiſchen Philoſophie aufzuſuchen, und ebenſo nutzlos, wie mir ſcheint, ſeinen Urſprung bei Platon oder Plotin zu vermuthen; er hat vielmehr zu allen Zeiten in der Luft geſchwebt, greifbar für Jeden und auch ergriffen. Denn ſobald menſchliches Nachdenken irgend ſoweit entwickelt iſt, um den Lauf der Welt einer zuſammenfaſſenden Ueberlegung zu unterwerfen, wird ihm allemal der Gegenſatz zwiſchen einem Ziele, dem der Verlauf der Dinge fühlbar zuzuſtreben ſcheint, und einer räthſelhaften Ablenkung bemerkbar werden, durch welche das Geſchehende und Beſtehende vom rechten Wege vertrieben wird; der

Gegenſatz alſo einer vorbildlichen Welt zu dieſer nachbildlichen Erſcheinung der Wirklichkeit. Die Mythologien aller Völker ſind voll von dieſem lebhaft gefühlten Zwieſpalt, und von Verſuchen, durch Vorſtellungen des Abfalls, der Empörung, der allmählichen Abſchwächung einer aus dem ſchöpferiſchen Mittelpunkt emanirenden Kraft die räthſelhafte Thatſache begreiflicher zu machen. Weder dem Alterthum war es nöthig, auf die Griechen zu warten, um dieſen Gedankenkreis zu entdecken, noch bedarf die Gegenwart einer gelehrten Zurückbeziehung auf ſie, um jenes Gegenſatzes ſich zu erinnern, den ſie viel tiefer als die Vorzeit zu empfinden gewohnt iſt. Wenn dennoch Schelling ſelbſt auf Platon zurückweiſt, ſo iſt dies nur die üble Gewohnheit, Räthſel, welche alle Welt und alle Zeiten bewegt haben, als nur vorhanden und fortgepflanzt in der Ueberlieferung philoſophiſcher Schulen zu betrachten. Und ebenſo endlich, wie jener Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit, iſt wohl keiner Zeit der Gedanke fremd geweſen, in der Schönheit die Verſöhnung des Zwieſpalts zu ſehen, und den ſchönen Gegenſtand als ein glückliches Erzeugniß der nachbildlichen Natur zu preiſen, in welchem es ihr gelungen ſei, ſich des Ideals voll zu erinnern und es ohne Verkümmerung in ſinnlicher Erſcheinung darzuſtellen.

Von der Philoſophie erwarten wir nicht die Erfindung, ſondern die Aufklärung, Begründung und Rechtfertigung dieſer Gedanken. Weder Platon noch Plotin ſchulden wir für eine ſolche Leiſtung Dank, und wenn wir auch bei dem deutſchen Philoſophen keine zufriedenſtellende Erörterung deſſen finden, was eigentlich die Vorſtellungen des Abfalls der Wirklichkeit ſagen wollen und wo der Grund der Nothwendigkeit oder des thatſächlichen Geſchehenſeins dieſes Abſalls liege, ſo haben wir darin nur eine allgemeine Unfähigkeit der menſchlichen Erkenntniß zu beklagen. Allein, wenn wir nicht zum letzten Ende unſerer Zweifel kommen, ſo können wir doch einige Schritte noch thun, um wenigſtens den Inhalt deſſen, was wir auf räthſelhafte Weiſe

geſchehen denken, etwas genauer zu beſtimmen. Es reicht nicht hin, durch die Bezeichnung des Ideals und der Wirklichkeit, der unendlichen und der endlichen Natur, der Welt in Gott und der abgefallenen Welt, Werthurtheile der Verehrung und des Tadels über die beiden Glieder dieſer Gegenſätze auszuſprechen (und mehr enthalten doch wohl dieſe Namen nicht); es iſt nothwendig zu beſtimmen, worin denn eigentlich die Fehlerquelle und der Keim des Verderbens liegt, welcher die Welt außer Gott abhält, der in Gott zu gleichen, oder die abgefallene hindert, in ihrer verhältnißmäßigen Selbſtändigkeit ſo zu bleiben, wie ſie vor dem Abfall war; worin denn eigentlich das Schlimme der Endlichkeit liegt, die wir dieſer Welt zum Vorwurf machen, oder worin das Verhängnißvolle der Realität, in welcher ſie die Ideale der vorbildlichen Welt auszugeſtalten ſtrebt.

Schelling ſelbſt hat uns nicht hinlänglich über ſeine Motive zur Bildung dieſer Begriffe aufgeklärt, von denen ſeine Speculation ſo reichlichen Gebrauch macht; aber der Gebrauch ſelbſt führt uns auf das zurück, was er beſtimmter hätte ausſprechen ſollen. Das Reale zuerſt gehört nicht der nachbildlichen Welt allein; in ſeiner vorbildlichen Entwicklung vereinigt vielmehr das Abſolute bereits die beiden Triebe, ſeinen eignen Inhalt ſowohl in idealer als in realer Geſtaltung zu entfalten, und die einzelnen Gebilde der realen Reihe ſtehen denen der idealen an Vollkommenheit nicht ebenſo nach, wie das Reale der abbildlichen Welt hinter ſeinem Vorbilde zurückbleibt. So ſcheint es denn, daß der Name des Realen nicht daſſelbe für die ewige und für die endliche Welt bedeutet. Sollen wir die beſtimmtere Aufklärung in den Worten des §. 8 der Philoſophie der Kunſt ſuchen? Die Einbildung der unendlichen Idealität Gottes in die Realität als ſolche erklärt er für die ewige Natur, und eben an dieſer Stelle verweiſt Schelling, leider ſehr kurz, auf den ſonſt bei ihm bekannten Unterſchied der natura naturans von der naturata. Indem wir die Bezeichnung der Realität als ſolche

hervorheben, ergänzen wir den Gedanken auf folgendem Wege. Wenn wir das, was uns als das höchste bestimmende Princip der Welt, als ihr erster Anfang und letzter Zweck erscheint, nur in Form einer Idee oder eines Gedankens fassen können, so fühlen wir doch zugleich, daß die Idee nur die Bestimmung des Künftigen und seine Aufgabe, nur den unerfüllten Zweck bezeichnet, der seine Verwirklichung nur in einer anschaulichen Gestaltung findet, welche seinen Sinn enthält, ohne doch nur dieser Sinn zu sein. Und welche Idee wüßten wir denn auch anzugeben, deren wesentlicher Sinn zu seinem Verständniß nicht eine Menge irgendwie gestalteter Beziehungspunkte voraussetzte, in deren Verhältnissen untereinander er sein Bestehen hat? Dies Element der Anschaulichkeit nun, dessen jede Idee bedarf, um wirklich zu werden, was sie sein und bedeuten will, verstehen wir unter demjenigen Realen, das auch in der vorbildlichen Natur nicht fehlen kann. Aber es tritt hier mit keinen andern Eigenschaften auf, als mit denen, welche die Idee verlangt, um sich in ihm zu gestalten; es ist das Reale als solches, das als selbstloser, völlig sich hingebender Hintergrund durch keine ihm einwohnende, der Idee fremdartige Neigung die vollkommene Einbildung derselben hindert. So besteht die vorbildliche Welt in dem Spiele der Objectivirung des idealen Inhalts in diesem Stoff ohne Widerstand, und in der Subjectivirung, welche den in diese ewige Natur gelegten idealen Inhalt ohne Verkürzung zum Genusse seines Sinnes und seiner Bedeutung zurücknimmt. Ein anderer und gröberer Stoff muß es sein, der in der abbildlichen Welt die Ideen der vorbildlichen sammt dem in ihnen schon enthaltenen Gegensatze des Idealen und des Realen aufnimmt und ausprägt. Aber dieser leicht zu habende Gedanke, daß durch die Stumpfheit und Unfähigkeit der Materie, in welcher die Urbilder sich abdrücken sollen, die Züge ihres Gepräges verzerrt werden, erklärt an sich Nichts; es fragt sich eben, woher diese Hemmung der unverfälschten Wiedergabe der Ideen, die

wir doch nur mit einem unbehülflichen Gleichniß platoniſchen Urſprungs als Zähigkeit des aufnehmenden Stoffs bezeichnen? Nicht ein Mangel, ſondern eine poſitive Eigenthümlichkeit der Subſtrate, durch welche in der wirklichen Natur die Ideen realiſirt werden, ſcheint den Zwieſpalt zwiſchen beiden zu begründen. Aber ehe wir dieſen Gedanken weiter verfolgen, knüpfen wir noch an den andern Gegenſatz des Unendlichen und des Endlichen an.

Der Name des Unendlichen, häufig von der neueren Philoſophie verwendet, und ſelten erklärt, ſcheint von drei Ausgangspunkten aus nicht ſowohl zur theoretiſchen Bezeichnung einer beſtimmten Natur oder eines beſtimmten Verhaltens, ſondern zum Ausdruck einer Werthbeſtimmung deſſen geworden zu ſein, dem dieſe Natur oder dies Verhalten zukommt. Unendlich nennen wir zuerſt, was ſeinem Weſen nach durch keinen Begriff unſerer Erkenntniß ausgemeſſen und erſchöpft werden kann, ſondern als ein nur gemeinter aber unſagbarer Inhalt überſchwänglich über allen den Gegenſätzen ſchwebt, deren eines Glied wir von jedem endlichen Object unſerer Erkenntniß gültig finden. In dieſer Auffaſſung liegt nur noch der geringſte Grad jener Werthbeſtimmung; denn was ſich unſerer Erkenntniß entzieht, muß nicht das unendlich Große, ſondern kann auch das unendlich Kleine ſein. In der That wird jedoch der Name des Unendlichen ſchlechthin nur dem gewöhnlich vorbehalten, was durch die Fülle und den Reichthum, nicht durch Mangel und Armuth ſeines Weſens uns unfaßbar wird. Dies führt zu dem zweiten jener Ausgangspunkte. Alles das, deſſen Natur ſich in irgend einem Begriff erſchöpfen, oder als erſchöpfbar vorausſetzen läßt, iſt nur dies, was es iſt, und kann alles Andere nicht ſein. In dieſer Ausſchließung des Anderen eine Beſchränktheit, und in jeder beſtimmten Wirklichkeit nur eine Verneinung zu ſuchen, durch die ſie iſt, was ſie iſt, reizt uns eine natürliche Verlockung; mit ſeiner Fähigkeit der Verallgemeinerung, der Abſtraction

und Idealiſirung kommt der lebendige Geiſt leicht zu der Sehnſucht, einmal die Grenzen ſeiner eigenen Organiſation überfliegen und das Leben einer anderen miterleben zu können, die er nicht iſt. Jede beſtimmte Natur ſcheint uns daher, indem ſie iſt, was ſie iſt, hinter ſich den Weg verſchloſſen zu haben, auf dem ſie auch das hätte werden können, was andere ſind; wir nennen ſie endlich um dieſer Grenze willen und faſſen dieſen Namen als Bezeichnung eines Mangels um der erwähnten Gefühle willen, die ſich an das Bewußtſein der Grenze knüpfen. Glücklich und überſchwänglich erſcheint uns dagegen die noch unentſchiedene Kraft, die unzählige Möglichkeiten der Entfaltung noch vor ſich hat, und Nichts iſt, indem ſie Alles ſein kann. So überſteigt dieſes Unendliche alle Mittel unſerer Erkenntniß, weil es in der Kraft ſeines Weſens allem Erkennbaren, d. h. allem Endlichen überlegen iſt. Ebenſo eindringlich erinnert uns zuletzt an die Mängel der Endlichkeit die Vergänglichkeit, deren Name ſo oft mit dem ihrigen vertauſcht wird, und deren Anblick vielleicht am unmittelbarſten den Gedanken des Unendlichen oder Ewigen erweckt, den die beiden früher gedachten Anläſſe nicht jedem gleich nahe legen. Lag darin, daß das beſtimmte Seiende Anderes nicht iſt, eine Beſchränkung, die doch zugleich Abwehr des Fremden und Begründung jedes Dinges in ſich ſelbſt war, ſo enthält die Vergänglichkeit nur noch die Verneinung des wahrhaften Seins und das Bekenntniß der Unſelbſtändigkeit, nur durch das zu ſein, was dem eignen Weſen fremd iſt und durch eben dasſelbe wieder zu Grund zu gehen.

Die beiden erſten Bedeutungen können es nicht ſein, in denen die Endlichkeit der nachbildlichen Welt der Unendlichkeit der vorbildlichen entgegengeſetzt wird. Denn nur das Abſolute ſelbſt in der Glorie ſeiner Identität, auch dieſer ſeiner eignen innern Entwicklung vorangedacht, würde in dem Sinne beider unendlich ſein; jene einzelnen Ideen aber, in welche ſein in ſich beſchloſſenes Weſen ſich entfaltet, mögen vielleicht unſere, aber ſie

können nicht alle Erkenntniß überſteigen, ſo lange ſie Ideen ſind. Jede von ihnen iſt was die andere *nicht* iſt; dennoch gilt ihre Geſammtheit, der Inbegriff der ewigen Welt, als Gegenſatz zu der Endlichkeit. Selbſt der Name der ewigen Natur, denn ſo, und nicht als unendliche, pflegt ſie von der endlichen unterſchieden zu werden, deutet darauf hin, daß die Unvergänglichkeit, das Enthobenſein über alle Bedingungen der Entſtehung, der Erhaltung und der Veränderung der wahre und entſcheidende Character dieſer Unendlichkeit iſt. Worin beſteht nun der Grund dieſer Vergänglichkeit, der die Ideen nur unvollkommen in der nachbildlichen Welt widerſcheinen läßt? Nicht in einer geheimnißvollen und niemals nachweisbaren Unfähigkeit und Rohheit *Eines* Stoffes, der ihre Bilder aufnehmen ſollte, ſondern in der Selbſtändigkeit der unzähligen realen Elemente, durch deren Verbindungen Wechſelwirkungen und Trennungen allein jeder ideale Inhalt in dieſer Welt realiſirt wird, und die doch nicht freiwillig zu dieſer Aufgabe ſich drängen, und etwa nur ſo weit Stoff ſind, als die Idee ſich deſſen wünſcht, die vielmehr, mit unveränderlichen Naturen und nach beſtändigen Geſetzen aufeinanderwirkend, das Gebot der Idee nur vollziehen, ſo weit der Inhalt ſeiner Forderung zugleich die unvermeidliche Folge ihrer eignen jedesmaligen Zuſtände iſt.

Nichts Anderes, um es kurz zu ſagen, unterſcheidet die vorbildliche Welt von der nachbildlichen, als der Mechanismus, der über die letztere herrſcht und der erſten fremd iſt. Leicht bei einander wohnen die vorbildlichen Gedanken im Innern des Abſoluten, die folgerichtige Entwicklung ihres Sinnes erfährt keinen Widerſtand von jenem Realen an ſich, dem völlig ſelbſtloſen Stoff ihrer Darſtellung; Alles *iſt* hier, was ſein *ſoll*. In der endlichen Welt regiert nicht ſchrankenlos die Forderung der Idee; nicht zu Gunſten ihrer Verwirklichung verknüpft der Weltlauf die Ereigniſſe jetzt ſo, dann anders, nur auf den Zweck denkend, der erfüllt werden ſoll, und nach ihm ſich richtend;

ſondern allgemeine Geſetze alles Verhaltens treten an die Stelle des individuellen Planes, und beſtimmen die Wirkungsweiſe unzähliger Elemente, ohne alle Theilnahme für die Geſtalt des Erfolges, der herauskommen wird. Nicht, was ſein ſoll, iſt deshalb oder wird, ſondern die der Idee entſprechende Wirklichkeit entſteht, beſteht oder vergeht, wenn ihre mechaniſchen Bedingungen ſich zuſammenfinden, erhalten oder auflöſen. Nicht Ein außergöttlicher Weltſtoff, ſondern dieſer Zuſammenhang des Mechanismus iſt dasjenige reale Element, in welchem die nachbildliche Welt die Urbilder ausprägt; nicht Eine Eigenſchaft der Stumpfheit eines ſolchen Weltſtoffs macht ihre Abbilder endlich im Sinne der Vergänglichkeit, ſondern dies, daß ſie nur durch Verbindungen mannigfacher Elemente bewirkt werden, die vorher und nachher von andern Gewalten getrieben, auch während der Dauer ihrer glücklichen Vereinigung die Bewegungen beibehalten, die der Weltlauf ihnen gegeben hatte, und mit dieſen Bewegungen ſich der augenblicklichen Herrſchaft der Idee wieder entziehen.

Daß hierin der weſentlichſte Grund zu Schellings Entgegenſetzung des Unendlichen und des Endlichen liege, beſtätigen ſeine ſonſt gewohnten Ausdrucksweiſen, und ſie zeigen zugleich, daß dieſer Gegenſatz nicht bis zu völliger Klarheit durchgedacht iſt. Alle Dinge unter der Form der Ewigkeit zu denken, ſprach er als die Aufgabe der Speculation aus; aus der Erſcheinung, die ſie in der endlichen Welt darbieten, ſollen wir zurückgehen zu jener vorbildlichen Idee, die in Einem Ausdruck das Weſen, die Beſtimmung und Bedeutung jedes Dinges und jedes Ereigniſſes erſchöpfe, abgetrennt von allen den unwahren Nebenzügen, die beiden nur anhängen, ſofern ſie in der endlichen Welt durch bewirkende Bedingungen hervorgebracht werden müſſen, aber ihnen fremd ſind, ſofern ſie in jener ewigen Welt ihrem Sinne nach enthalten ſind und auseinander folgen. Die conſequente Feſthaltung dieſer Unterſcheidung, der Vorſatz, nur nach dem ver-

nünftigen Sinn und der idealen Bedeutung aller Dinge zu fragen, die Unterſuchung des cauſalen Zuſammenhangs aber, durch den dieſe Ideen der Dinge in der Wirklichkeit bald erfüllt, bald verfehlt werden, gänzlich auszuſchließen, würde Schellings Philoſophie im Frieden mit den poſitiven Naturwiſſenſchaften erhalten haben. Sie gerieth in unglücklichen Streit mit ihnen, weil ſie jenen Unterſchied unklar zugleich machte und aufhob; denn nur zu oft glaubte ſie, durch den Nachweis irgend einer dialektiſchen Reihenfolge zwiſchen den ewigen Ideen zweier Ereigniſſe auch die Frage nach der cauſalen Entſtehung der wirklichen Naturproceſſe aus einander, die jene Ideen abbilden, mitbeantwortet zu haben. Daß der Verlauf der Realiſirung der Ideen in dieſer Wirklichkeit ganz andere Wege nimmt als die Entfaltung ihres Sinnes innerhalb des Abſoluten, daß alſo der Naturlauf nicht im Entfernteſten parallel der dialektiſchen Reihenfolge jener Urbilder iſt, dieſe Einſicht würde neben der Speculation auch der empiriſch-mechaniſchen Naturforſchung anſtatt grundloſer Verachtung ihre Anerkennung bewieſen haben.

Die Klarheit über dieſen Gegenſatz hätte wohl auch die Schilderung der vorbildlichen Welt anders ausfallen laſſen; denn ſie hätte vor Allem die Frage nach der Bedeutung dieſes ganzen räthſelhaften Verhaltens nahe gelegt. Es reicht nicht hin, über die endliche Welt mit Geringſchätzung wie über einen Parvenü hinwegzugehn, nach deſſen Herkunft zu fragen man unterläßt; da ſie nun doch einmal da iſt und nicht ohne Zuſammenhang mit dem Abſoluten da ſein kann, ſo muß ihre eigne Idee, die Idee des Mechanismus, unter den Entwicklungen der vorbildlichen Welt auch ihre Stelle haben. Ich meine nicht jene mißgeſtaltete Vorſtellung des Mechanismus im engeren Sinne, die im Gegenſatz zu Chemismus und Organismus allerdings unter den Potenzen der Naturreihe von Schelling aufgeführt wird; ſondern dies eben mußte abgeleitet werden, daß der Idee des Abſoluten ſelbſt es ein Bedürfniß iſt, nicht nur in eine Reihe

von Ideen, die ihrem Sinne nach zuſammenhängen, ſondern auch in eine Vielheit realer Elemente auseinanderzugehen, die nach allgemeinen Geſetzen aufeinander wirken. Wenn die Philoſophie das volle, warme, concrete Leben, das Leben, in welchem empfunden, gefühlt, genoſſen und gehandelt wird, mehr ſchätzte, und die allgemeinen Ideen und Grundſätze, die uns zur denkenden Betrachtung dieſes Lebens nöthig ſind, nicht ſo leicht für den eigentlichen Zweck und Inhalt aller Wirklichkeit anſähe, ſo würde die Nothwendigkeit jener Ergänzung ſchwerlich je überſehen werden. So lange man es für eine Welt anſieht, oder für hinreichend, um eine Welt zu bilden, daß eine Reihe von Ideen in feierlich unbewegter Ordnung daſteht und jede auf die andere hindeutet, ſo lange freilich hat man nicht Grund, Etwas anderes, als eine theatraliſche Etikette ihrer Aufſtellung auszudenken; ſobald es uns aber zu dem Begriff einer Welt unentbehrlich ſcheint, an die Stelle der Ideen, die etwas bedeuten, Weſen zu ſetzen, die etwas fühlen und erfahren, ſo wird es uns klar, daß dieſe neue Aufgabe, die das Abſolute ſich ſtellt, nur durch eine Vielheit wirkender Elemente zu erfüllen iſt, aus deren veränderlichen Beziehungen zu einander nach nothwendig allgemeinen und beſtändigen Geſetzen die Inhaltsfülle dieſer endlichen Welt entſpringt. Aber dieſe Gedanken, welche zu dem zurücklaufen, was ich oben über die Wahrheit der Deutung bemerkte, die Schelling von der Weltidee gegeben, habe ich hier nur im Intereſſe der Aeſthetik weiter zu verfolgen.

Noch ein Begriffspaar von häufiger Anwendung bei Schelling, hebe ich zu dieſem Zweck hervor: den Gegenſatz der Freiheit und der Nothwendigkeit. In dem Sinne einer Entwicklung, die Alles, was in ihrem Keime liegt, aus eigner Kraft unverkürzt und vollſtändig hervortreibt, kommt offenbar Freiheit den Ideen der vorbildlichen Welt zu, und eben in dieſem Sinne enthält ſie zugleich die Möglichkeit einer fehlloſen Conſequenz, welche dieſe Philoſophie unter dem entgegengeſetzten Namen der Noth-

wendigkeit nicht überall zum Vortheil der Klarheit zu bezeichnen liebt. Nothwendigkeit iſt vielmehr das Loos der endlichen Welt, deren Gebilde nicht durch ſich ſind, was ſie ſind, ſondern durch das Zuſammenwirken ihnen fremder Urſachen dazu gemacht werden.

Ich weiß, daß ich durch die Einführung des Begriffs vom Mechanismus über dasjenige hinausgegangen bin, was Schelling ausdrücklich lehrt, und daß ich ſchwerlich völlig getroffen habe, was als verſchwiegener Beweggrund zur Bildung ſeiner Anſichten mitwirkte. Aber doch nur durch dieſe Ergänzung erhalten die Definitionen der Schönheit, die er in die Aeſthetik eingeführt hat, und die ſeitdem gewöhnliche Ausdrücke geworden ſind, die nöthige Beſtimmtheit. Identität des Unendlichen und des Endlichen, des Idealen und des Realen, der Nothwendigkeit und der Freiheit, in ſinnlicher Erſcheinung angeſchaut: dies iſt nach ihm die Schönheit, und die begeiſterte Zuſtimmung Vieler, die hierdurch ihrer eignen Empfindung Ausdruck gegeben ſahen, beweiſt, daß dieſe Bezeichnungen ohne Zweifel eine für die Aeſthetik aufzubewahrende Wahrheit enthalten. Aber die Faſſung der Ausdrücke iſt nicht ſo beſtimmt, um ſelbſt im Sinne der eignen Speculation Schellings unzweideutig zu ſein.

Da das ganze Univerſum aus dem untrennbaren Doppeltriebe des Abſoluten hervorgeht, der nie Ideales anders als eingebildet in das Reale, noch Reales anders als zugleich das Ideale einſchließend erzeugt, wie ſollen wir das Schöne von dem Seienden ſchlechthin unterſcheiden, wenn ſeine Schönheit nur in der Identität jener beiden beſteht? Legen wir aber Werth auf den beſtimmten Ausdruck der Identität, die nicht blos Zuſammenſein, ſondern Gleichgewicht des Verbundenen zu bezeichnen ſcheint, ſo würde Schönheit nur dem Abſoluten in ſeiner uranfänglichen Verſchloſſenheit eigen ſein, aber weder den aus ihm quellenden ewigen Ideen der vorbildlichen, noch den Erſcheinungen der nachbildlichen Natur zukommen. Denn von den erſteren be-

hauptet dieſe Speculation ſelbſt das Vorwiegen des einen oder des andern Factors, und die letzteren können noch weniger den Vorzug genießen, der jenen mangelt. Und doch lehrt ein zu natürliches Gefühl uns die Schönheit im Mannigfachen, nicht in der Einheit ſuchen, die ſich noch nicht entfaltet hat. Iſt ſie nun nicht unverträglich mit verſchiedenen Antheilen des Idealen und des Realen, und beſteht ſie nur in der innigen Durchdringung beider, wo iſt dann die Grenze zwiſchen dem Schönen und dem Seienden, welches dieſe Bedingung gleichfalls erfüllt? Dieſe Schwierigkeit iſt oft genug bemerkt worden und in der That iſt ſie unvermeidlich für eine Weltanſicht, welche aus der Idee Alles entſpringen läßt, ohne einen Widerſtand, der ihr fremd iſt, und in deſſen Ueberwindung ein vor andern ausgezeichneter glücklicher Fall beſtehen könnte. Wir empfinden, daß um aus dieſem Lichte Farben zu gewinnen, der Schatten nicht fehlen darf. Nur die Ueberzeugung, daß in der endlichen Welt die Idee nicht ſchrankenlos herrſcht, ſondern daß ihre Gebote ſich mit einer Nothwendigkeit kreuzen, deren Geſetze im Ganzen zwar gewiß nicht ohne Zuſammenhang mit dem ſind, was ſein ſoll, aber im Einzelnen nicht parallel den Forderungen der Idee laufen, nur dieſer Gedanke eines Conflictes zweier Principien erlaubt uns, das Seiende in Schönes und Unſchönes zu ſcheiden. Schönheit finden wir dann, wo eine Uebereinſtimmung, die nicht allgemein ſtattzufinden braucht, in einzelnen begünſtigten Erſcheinungen zwiſchen dem was ſie der Idee nach ſein ſollen und dem ſtattfindet, wozu die Nothwendigkeit des Mechanismus ſie macht. Ohne jene Vorausſetzung bleibt uns in Bezug auf die endlichen Dinge nur übrig, mit Schelling zu ſagen, daß ihre Urbilder alle, wie abſolut wahr, ſo auch abſolut ſchön ſeien, das Verkehrte und Häßliche aber, wie der Irrthum und das Falſche, in einer bloßen Privation beſtehe und nur zur zeitlichen Betrachtung der Dinge gehöre. Aber dieſe Behauptung läßt theils zweideutig, woher uns dieſe mangelhafte zeitliche Betrachtung komme, wenn ſie nicht

irgendwie in der Mangelhaftigkeit ihres Gegenſtandes begründet iſt, theils wenn ſie uns verſpricht, eine beſſere Auffaſſung werde alles Seiende ſchön finden, ſetzt ſie doch eben das Seiende dem Schönen gleich, und zwar nur ſofern es iſt, nicht als ob Schönheit thatſächlich und aus einem andern Grunde über alles Seiende verbreitet wäre.

Eine andere Frage war, ob Schönheit, welche wir unmittelbar immer nur in den Erſcheinungen der endlichen Welt zu ſehen gewöhnt ſind, auch den ewigen Urbildern derſelben, ihren weſentlichen Begriffen, zukomme. Schellings Aeußerungen ſind nicht ganz übereinſtimmend, und obgleich ich zugebe, daß für jede derſelben ſein Syſtem eine Rechtfertigung zuläßt, ſo gewinnt doch durch dieſe Vieldeutigkeit die Schärfe der Begriffe nicht.

Schönheit und Wahrheit, lehrt uns §. 20, ſind an ſich oder der Idee nach Eins, denn die Wahrheit der Idee nach ſei ebenſo wie die Schönheit Identität des Subjectiven und des Objectiven, nur jene ſubjectiv und vorbildlich angeſchaut, wie die Schönheit gegenbildlich oder objectiv. Schwerlich enthält dieſer Satz eine für die Aeſthetik wichtige Betrachtung. Denn was iſt am Ende *nicht* Identität des Subjectiven und Objectiven, da aller Inhalt der Welt auf dem Triebe des Abſoluten, beide zu ſetzen beruht, und was iſt *nicht* entweder vorbildlich oder gegenbildlich, da eben dieſer Gegenſatz alle Productionen des Abſoluten beherrſcht? Deutlicher nennen die folgenden §§., die ich theilweis ſchon erwähnt, die Formen der Dinge, wie ſie in Gott ſind, ſchön; ſei die Indifferenz des Realen und Idealen im realen oder idealen All Schönheit, und zwar gegenbildliche Schönheit, ſo ſei die abſolute Identität des realen und des idealen All nothwendig die urbildliche, d. h. abſolute Schönheit ſelbſt. Und hiermit verknüpfen wir §. 16, welcher Schönheit da geſetzt findet, wo das Beſondere (Reale) ſeinem Begriffe ſo angemeſſen iſt, daß dieſer ſelbſt, als Unendliches, eintritt in das Reale und in concreto angeſchaut wird. Scheint dieſer Satz die Schönheit nicht dem

Begriffe, ſondern ſeiner Erſcheinung im Realen zuzuſchreiben, ſo wird doch dies zweifelhaft durch den Zuſatz: hierdurch werde das Reale, in dem der Begriff erſcheint, dem Urbild, der Idee wahrhaft ähnlich und gleich, wo (in welcher?) eben dieſes Allgemeine und Beſondere in abſoluter Identität iſt. Denn ſo ſcheint die Schönheit des Endlichen wieder nicht aus der Harmonie der zwei bleibend verſchiedenen Glieder, des Begriffs und ſeiner Erſcheinung, ſondern daraus hervorzugehn, daß das Reale, in welchem die Erſcheinung geſchieht, vor dem Begriffe verſchwindet, und an deſſen urſprünglicher Schönheit Theil nimmt.

Dieſe Zweifel ſind nicht ganz ſo müßig, als ſie ſcheinen mögen. Eine Verſchmelzung verſchiedener Begriffe, welche dem lebendigen Genuß natürlicher und künſtleriſcher Schönheit nicht ſchadet, kann doch der wiſſenſchaftlichen Aeſthetik hinderlich ſein. Dem bewegten Gemüth haben wir nicht ſo ſehr zu verargen, wenn es alle Grenzen verwiſchend, Schönheit, Wahrheit und Güte in ein untrennbares Ganze verſchmelzt; falſchen Folgerungen in Bezug auf Wiſſenſchaft und Moral allerdings ausgeſetzt, wird es doch für ſeinen äſthetiſchen Genuß die richtige Fernſicht auf einen engen Zuſammenhang des Schönen mit allem Höchſten ſich in dieſem dunklen aber lebhaften Gefühl bewahren. Die Wiſſenſchaft dagegen nimmt an jenem Gegenſatz einer urbildlichen abſoluten und einer gegenbildlichen endlichen Schönheit Anſtoß. Ich habe früher bemerkt, wie leicht wir der Verſuchung nachgeben, den allgemeinen Begriff der Schönheit, den wir aus den verſchiedenartigen Schönheiten der Beobachtung entnehmen, und der nur den Inbegriff der Bedingungen angibt, unter denen einem Andern als ihm ſelbſt, Schönheit zukommen kann, in den Begriff eines höchſten Schönen umzuwandeln, dem wir dann, als dem bevorzugteſten aller, gleiche Wirklichkeit mit den übrigen ſchönen Gegenſtänden zuſchreiben. Dieſen Fehler finden wir bei Schelling nicht begangen; im Gegentheil iſt ihm die abſolute Schönheit nur ein Prädicat, das einem Andern, dem

Abſoluten, um deswillen zukommt, was es außerdem iſt. Aber ebenſo leicht unterliegen wir dem andern Irrthum, daß wir den Gattungsbegriffen von Weſen diejenigen Eigenſchaften und gegenſeitigen Verhältniſſe zuſchreiben, welche in Wahrheit nur an oder zwiſchen den einzelnen reellen Beiſpielen dieſer Begriffe, nicht an ihnen ſelbſt vorkommen können. Die allgemeinen Begriffe des Herrn und des Dieners beſtimmen wohl, daß der Diener dem Herrn dienen ſoll, aber nicht kann, wie Platon nahe daran war, förmlich zu lehren, der Begriff des Dieners an ſich dem Begriffe des Herrn an ſich dienen und ihm den Begriff des Stiefels ausziehen; und der Begriff des ſtoßenden Körpers ſtößt den Begriff des widerſtehenden nicht ſo, wie jener Körper dieſen. Denſelben antiken Fehler nun wiederholen wir ſehr oft noch in der Weiſe, daß wir dem Allgemeinbegriffe eines Geſchöpfes, welcher kurz ausgedrückt nur die analytiſche Gleichung iſt, durch die das künftige Gefüge deſſelben beſtimmt wird, ſofort die anſchauliche Geſtalt zu ſchreiben, die er *nur* in ſeiner Verwirklichung im einzelnen Beiſpiele annehmen kann. Wir verwickeln uns dadurch in den widerſprechenden Verſuch, ein anſchauliches allgemeines Urbild aufzuſtellen, d. h. als *Bild* überhaupt ein Allgemeines zu faſſen, das, ſo lange es allgemein iſt, eben niemals Bild ſein kann.

Eine Täuſchung dieſer Art ſcheint mir bei Schelling vorzukommen. Er wird nur dann Recht haben, wenn wir uns entſchließen, jeden einſehbaren, conſequenten Zuſammenhang eines Mannigfachen, z. B. die Folgerichtigkeit in der Gedankenverkettung eines wiſſenſchaftlichen Beweiſes, bereits Schönheit zu nennen; denn dieſer Zuſammenhang allerdings mag der vorbildlichen Ideenwelt in Gott zukommen, und in dieſem Sinne mag ſie ein vollkommnes Kunſtwerk ſein. Aber durch ſolchen Sprachgebrauch würde die Aeſthetik ihren eigenthümlichen Gegenſtand ganz verlieren, denn überall, auch in jedem blinden Wirken der Naturkräfte kommt dieſe Folgerichtigkeit, *dieſe* Einheit des

Mannigfaltigen vor; und da man doch dem unmittelbaren Gefühle, welches Schönheit hier nicht überall ſehen will, nicht Schweigen gebieten darf, ſo würde ſofort die Frage ſich wiederholen, wodurch dieſe beſondere Art der Einheit des Mannigfachen, in welcher die Schönheit beſtände, ſich von jenen anderen Arten unterſcheide, die wir ſonſt nur Richtigkeit, Conſequenz oder Wahrheit nennen. Unrecht aber würde Schelling haben, wenn er den weſentlichen Character der anſchaulichen Form, die wir der Schönheit für unentbehrlich halten, jenen vorbildlichen Ideen zueignete. Die ewige Idee des Kreiſes in Gott kann Nichts als eine der Gleichungen, die wir kennen, oder ein auch ihnen allen übergeordneter Begriff ſein, und dieſer Begriff iſt nicht rund; als runde Figur kann auch für die höchſte Intelligenz der Kreis nur in dem Augenblicke einer inneren Anſchauung exiſtiren, welche ihn mit einem beſtimmten größeren oder kleineren Halbmeſſer beſchreibt, mithin nicht den Kreis an ſich, ſondern einen einzelnen aus unzähligen möglichen ſich zum Gegenſtand macht. Und eben ſo wenig kann die Idee der Pflanze oder der beſtimmten Pflanzengattung oder die Idee des Menſchen in Gott jene anſchauliche Bildlichkeit haben, die nur in den endlichen einzelnen Beiſpielen deſſen, was ſie im Allgemeinen verlangen, ſich einfinden kann. Sollen daher unſere Begriffe Beſtimmtes bedeuten, ſo müſſen wir Schelling entgegengeſetzt behaupten: die ewigen Ideen der Dinge, ihre Allgemeinbegriffe in Gott ſind nicht ſchön, ſondern Schönheit gehört nur den endlichen einzelnen Erſcheinungen, welche ihren Begriff in beſonderer anſchaulicher Geſtalt ausprägen, und ſie entſpringt auch für ſie nur in dem glücklichen Falle, daß die realen Mittel, durch die ihr Daſein überhaupt verwirklicht wird, ohne Reibung und Widerſtand ſich zu einem der vielen möglichen Bilder vereinigen, welche die allgemeine Forderung des Begriffs gleich gern erlaubt.

Noch einen Schritt weit iſt es vielleicht der Mühe werth,

dieſe Betrachtung fortzuſetzen. Man ſieht ohne Schwierigkeit, daß unſer letzter Satz in Bezug auf die Kunſtübung dem Streben nach dem Characteriſtiſchen mehr als dem nach dem ſogenannten Idealen das Wort redet. Mit dem Vorbehalt, nöthige Beſchränkungen ſpäter nachzuholen, geſtehe ich in der That Folgendes ein. Wenn erſt die beſondere Geſtalt, welche das Allgemeine in einem einzelnen ſeiner Beiſpiele annimmt, Schönheit begründen *kann*, ſo iſt nicht wohl denkbar, daß nur Eine ſolche Einzelform den Vorzug beſitzen ſollte, die Schönheit wirklich zu begründen; wäre es ſo, ſo würde dieſe Form unmittelbar zu dem unerläßlichen Inhalt der Idee gehören, und nicht mehr eine Zuthat zu ihr ſein, die erſt im Augenblicke ihrer Erſcheinung entſtände. Allerdings nehme ich daher an, daß jede Idee in einer unbeſtimmten Anzahl verſchiedener Erſcheinungen ihre gleich legitimen und vollkommnen Ausdrücke findet; daß ſie überhaupt erſcheint, kann ich nicht für ein bloßes Beſtreben halten, Ein feſtſtehendes vollkommnes Vorbild in vielen und dann nothwendig unvollkommenen Nachbildern auszuprägen, ſondern für das entgegengeſetzte, den überhaupt noch unanſchaulichen Sinn der Idee in unzählig verſchiedene Geſtalten zu gießen, durch deren mannigfaltige Schönheit erſt der ſchlummernde und verſchloſſene Reichthum ihres Inhalts in ſeiner ganzen Vielſeitigkeit offenbar wird. Deshalb möchte ich, mit Vorbehalt, der Kunſt ihre Richtung auf das Characteriſtiſche nicht mißgönnen; es iſt nicht ihre Aufgabe, das Verſchiedene auf das Ideal zurück, ſondern das Ideal in die Verſchiedenheit hineinzuführen. Und eben deshalb kann ich die angeführte Aeußerung Schellings nicht erſchöpfend finden, welche Schönheit da ſieht, wo der allgemeine Begriff in das Endliche eintritt und in ihm in concreto angeſchaut wird. Doch vielleicht legt dieſer kurze Ausdruck ſeinen Accent ſo weſentlich auf dies Concrete und Characteriſtiſche der Anſchauung, daß er mit uns mehr als augenblicklich ſcheint, übereinſtimmt. Und in der That ſcheint die ganze Anlage der Schel-

lingiſchen Weltanſicht dieſe Uebereinſtimmung zu beweiſen. Denn was iſt alle Thätigkeit des Abſoluten anders, als ein beſtändiges Bemühen, den unſagbaren Inhalt, den es in ſeiner anfänglichen Identität verſchließt, in characteriſtiſche Einzelgeſtalten auseinander zu legen, doch wohl nicht in der Ausſicht, dieſes ewige Eine nur zu vervielfältigen, ſondern in der andern, ſich zu bereichern durch die mannigfachen Formen, in die es ſich gliedert?

Einen andern Zweifel noch haben wir zu berühren. Daß die einzelnen Erſcheinungen ihrem Begriffe nicht entſprechen, haben wir überhaupt nur erklärlich gefunden durch Berückſichtigung des Mechanismus, der in der endlichen Welt herrſcht; aber ſollen die verſchiedenartigen Geſtalten, welche glücklicherweiſe dennoch ihrem Gattungsbegriffe entſprechen, alle in gleichem Grade und alle um dieſes Grundes willen ſchön ſein? ſo daß einestheils alle Abſtufungen der Schönheit, anderntheils jeder Unterſchied zwiſchen dem Richtigen und dem Schönen verſchwinden würde, das doch dem unmittelbaren Gefühle mehr als das Richtige zu leiſten ſcheint? Correct und richtig, möchten wir antworten, iſt alles das, was die Forderungen des Begriffs erfüllt, ohne deren Erfüllung es nicht ihm untergeordnet ſein würde; da es aber dieſe Forderungen nur durch eine anſchauliche Geſtalt erfüllt, welche nicht aus ihnen ableitbar iſt, ſondern nur ihnen entſpricht, ſo kann es in der Bildung dieſer Geſtalt noch weiter ſeine Freiheit zeigen; denn es kann entweder die Geſetze des Begriffes zwar im Ganzen anerkennen, aber in unvorgeſchriebenen Einzelheiten verleugnen, oder ſich dem Sinne deſſelben auch in ſolchen Zügen zuvorkommend anſchmiegen, über welche zu herrſchen der Begriff ſelbſt nicht ernſtlich beanſprucht. Richtig und normal iſt die einzelne endliche Erſcheinung, der Nichts fehlt, was ihre Idee verlangt; aber ſie iſt gleichgültig, wenn ſie nicht mehr leiſtet, häßlich, wenn ſie innerhalb widerwillig geachteter Schranken in allem worin ſie frei iſt, ſich gegen den Sinn ihres Begriffs entwickelt, ſchön, wenn ſie jeden unvorgeſchriebenen

Einzelzug in Formen bildet, die dieſem Sinne entſprechen. Denn der Begriff, wie jeder Zweck, der ſich erfüllen will, ſchreibt den Mitteln ſeiner Verwirklichung nur beſtimmte Eigenſchaften vor; die Mittel aber würden nicht Mittel ſein, wenn ſie außer dem, was der Zweck von ihnen verlangt, nicht andere Eigenſchaften hätten, die er nicht verlangt, oder wenn ſie nicht die Leiſtungen, die er von ihnen fordert, in einer eigenthümlichen Weiſe vollzögen, die er nicht gebietet, ſondern welche die Folge der beſtändigen Natur iſt, mit welcher jedes Mittel in den Zuſammenhang des Mechanismus, des allgemeinen Verwirklichers jedes Zweckes, nicht des Dieners einer einzigen Idee, verflochten iſt. Wo dieſe vom Zwecke nicht beſtimmte überſchüſſige Natur der Mittel ſich als ſchädliche Reibung gegen ihn kehrt, hindert ſie ſeine vollſtändige Erfüllung überhaupt; wo ſie nach Richtungen thätig iſt, die ihn weder hindern noch fördern, erlaubt ſie ſeine Erfüllung, läßt aber den Stoff der Erſcheinung als urſprünglich theilnahmlos gegen ihn erſcheinen; wo endlich ihre verſchiedenen Wirkungen ſich untereinander zu einem Beſtreben vereinigen, ohne Aufgaben und auf eigne Hand Formen zu bilden, welche ſpielend den Sinn des Zweckes wiederholen, da allein ſcheint uns jene volle Identität des Idealen und des Realen vorhanden, welche den Eigenwillen des letztern vollſtändig in die Gewalt des erſten gibt. So bleibt nicht nur ein Unterſchied des Richtigen und des Schönen, ſondern neben der qualitativen Verſchiedenheit der characteriſtiſchen Schönheit auch eine Werthabſtufung der verſchiedenen Schönheiten möglich, deren jede gleichwohl Schönheit iſt. Denn der Nachklang des Zweckes in den freien Formen, über die er nicht gebietet, kann ohne Zweifel reicher und ärmer, vollſtimmiger oder ſchwächer gedacht werden.

Ich kann nur leichthin noch einen Gedanken berühren, der an dieſe Betrachtungen ſich anſchließt. Man wird fragen, wie ein Widerhall des Sinnes der Idee in denjenigen Zügen der endlichen Erſcheinung möglich ſei, die ihm nicht dienen? Und

man wird ohne Zweifel die Antwort in jenen andern Betrachtungen ſuchen, welche wir über die intellectuelle Bedeutung wahrnehmbarer Formen als Grund ihres äſthetiſchen Eindruckes früher gepflogen haben. Denn nur ſo weit Formen an ſich, auch wo ſie zu keiner beſtimmten Leiſtung dienen, dennoch an einen äſthetiſch werthvollen Sinn erinnern, können ſie wohl als eine gleichartige Reſonanz den Eindruck verſtärken, welchen die Zuſammenſetzung der wirklich dienenden Formen erzeugte. Hieran zu erinnern veranlaßt mich jedoch nur jener andere Ausdruck Schellings, welcher die Schönheit in die Identität des Unendlichen und des Endlichen ſetzt. Er darf nicht blos ſagen wollen, daß irgend ein unbeſtimmbar Himmliſches im Irdiſchen widerſcheint; um die Beſtimmtheit der Namen zu wahren, müßte er meinen, das ſchöpferiſche Princip, welches ſich in der ſchönen Geſtalt eine beſtimmte Erſcheinung gegeben hat, laſſe zugleich ſeine unbegrenzte Kraft zu anderer Geſtaltung hindurchſcheinen. Man kann dahingeſtellt laſſen, ob dieſe Behauptung ſich ohne Zwang auf alle Gattungen des Schönen beziehen kann; eine Art Hindeutung aber auf dieſe Möglichkeit des Andersſein liegt wohl in dieſem Spiel der durch den Zweck ungebundenen Formen, deſſen wir eben gedachten. Ohne direct auf eine andere beſtimmte Geſtalt hinzudeuten, welche derſelbe Begriff annehmen könnte, erinnert uns dieſes Spiel wenigſtens an die allgemeine Biegſamkeit, Geſetzlichkeit und Verwendbarkeit des realen Elementes, in welchem er dieſe Form fand, und in welchem folglich auch andere zu finden ihm möglich ſein wird. Wie endlich dieſer Gedanke an die Zweckmäßigkeit ohne beſtimmten Zweck ſtreift, die Kant von der Schönheit pries, bedarf nur dieſer kurzen Hindeutung.

Schellings Anſichten über einzelne äſthetiſche Fragen werden uns noch beſchäftigen; hier, wo nur die allgemeinſten Begriffsbeſtimmungen uns reizten, werden wir den Geiſt ſeiner Auffaſſung im Ganzen vertheidigen, aber ihre Ungenauigkeit zu-

geben müſſen. Er ſchildert mehr die Stimmung, die der Schönheit entgegenkommen ſoll, und das Ziel einer Sehnſucht, die uns in ihrer Anſchauung bewegt; aber wenig die beſtimmten Bedingungen, durch welche die ſchöne Erſcheinung jener Stimmung ihrerſeits entſpricht, oder dieſe Sehnſucht befriedigt. Die allgemeine Neigung dieſer Philoſophie, die höchſten Ziele im Auge zu haben, ihre Verwirklichung zu fordern und doch achtlos die Mittel zu derſelben zu überſehen, zeigt ſich hierin, wie in der Vernachläſſigung des Mechanismus, deſſen Berückſichtigung doch allein dem Gegenſatze der vorbildlichen zur nachbildlichen Welt Haltung gibt. Bemüht, für die Erkenntniß die Welt aus der ſtrengen Einheit Eines Princips abzuleiten, und ganz in dieſer Beſtrebung aufgehend, bemerkte man nicht, daß weder der äſthetiſche Genuß der Schönheit von dem Gelingen dieſes Verſuchs, noch die Aeſthetik als Wiſſenſchaft von der Vollendung der Metaphyſik abhängt. Denn wie im allerletzten Grunde die freie Conſequenz der vorbildenden Ideen mit der ganz anders gearteten Nothwendigkeit des Mechanismus zuſammenhänge, dies vollſtändig aufgedeckt zu haben, wird keine Metaphyſik behaupten und keine Aeſthetik braucht es zu verlangen. Vielmehr von der Thatſache des Zwieſpalts gehen wir aus und finden in der Schönheit ein Zeugniß ſeiner Verſöhnbarkeit. Die Schönheit wird nicht erſt dadurch ſchön, daß wir vorher einſehen, wie jene beiden Gewalten untereinander Eines ſind, und ſie lehrt uns auch nicht, nachdem ſie da iſt, erkennen, wie es geſchehen könne; aber indem ſie da iſt, iſt ſie für uns der ſichtliche und unwiderlegliche Beweis, daß die Verſöhnung, die wir ſuchen, innerhalb der Welt überhaupt möglich iſt und beſteht, wie wenig auch unſere Erkenntniß ihren Hergang begreifen kann.

Aber ich will nicht mit dieſem Tadel, ſondern mit der Anerkennung des großen und fruchtbaren Anſtoßes ſchließen, welchen Schelling dennoch der deutſchen Aeſthetik gegeben hat. Es geht uns bei Schelling, ſagt Danzel, genau ſo wie bei Platon. Wir

wollen wiſſen, worin die Schönheit der einzelnen Gegenſtände, Natur- und Kunſtwerke, beſtehe, die wir mit geiſtigem Auge zwar, aber doch zugleich mittelſt ſinnlicher Organe wahrnehmen. Aber ſtatt daß uns dies erklärt würde, finden wir uns auf die rein intellectuelle Verſenkung in die Schönheit ſelbſt hingewieſen, und das gemeinhin ſogenannte Schöne kommt nur inſofern in Betracht, als durch daſſelbe jene Eine ungetheilte Anſchauung jedesmal in größerer oder geringerer Intenſität hervorgerufen wird. Und Zimmermann führt, allerdings in Bezug auf Solger, doch im Weſentlichen auch auf Schelling paſſend, dieſen Vorwurf beſtimmter aus. Seine Aeſthetik ſchildere uns die Aeſthetik der Weltgeſchichte, ein Beiſpiel ſtatt eines Begriffs, einen Gegenſtand ſtatt einer Idee. Natürlich begegne er auf dieſem Wege erhabenen, komiſchen, tragiſchen Momenten, die er dann für das Erhabene, das Komiſche, das Tragiſche ſelbſt ausgebe. Sie ſeien das aber eben ſo wenig ſelbſt, als ſein ſchönes Weltdrama das Schöne ſei, obgleich ſie allerdings ein Erhabenes, Komiſches, Tragiſches repräſentiren, und als Ereigniß, Act, Gegenſtand unter eine dieſer Kategorien fallen. So ſei das noch formloſe Abſolute unſtreitig ein Erhabenes, ſowie das Einzelne in ſeiner Nichtigkeit und ſeinem vergeblichen Großthun ein Lächerliches ſein könne; ſo möge ſelbſt das zweckloſe Sichſelbſtſetzen und Wiederaufheben des Abſoluten im Einzelnen ein Ironiſches heißen, aber das Erhabene, das Ironiſche ſeien ſie nicht und noch weniger ſei geſagt, was ſie für uns zu dieſem oder jenem mache. Dazu bedürfte es eines feſtſtehenden Begriffes vom Erhabenen, Lächerlichen, Ironiſchen, unter den jene Objecte und Acte zu ſubſumiren wären.

Der Tadel zu geringer Feſtſtellung und Zergliederung der äſthetiſchen Grundbegriffe muß beiden Aeſthetikern gegen Schelling zugegeben werden; aber was ſie ſelbſt weiter verlangen, ſcheint mir irrig und unmöglich. Mit ganzem Herzen halte ich vielmehr das, was ſie beanſtanden, als die beſte Wahrheit und

als die würdige Fortsetzung einer Richtung fest, welche die deutsche Aesthetik frühzeitig nahm und nicht verlassen sollte. Ein richtiges Gefühl dieser Wahrheit begegnete uns schon in der Furcht, die Baumgarten vor allem Heterokosmischen hatte. Er scheute die Erdichtungen, die in dem Geist und Sinn der Wirklichkeit keinen rechtmäßigen Platz haben, aber es genügte ihm noch, daß die Schönheit verworrene Wahrnehmung einer in ihrem Zusammenhang nicht begriffenen Wirklichkeit sei. Kant, so sehr ihm die Schönheit als Erscheinung für uns galt, sah dennoch ihren Grund in der großen Thatsache der Welteinrichtung, dem Füreinandersein der Dinge und des Geisterreichs, einer Thatsache, die ihm nicht vor aller Wirklichkeit denknothwendig, sondern ein hinzunehmendes Geschenk eben der Wirklichkeit selbst schien. Der Idealismus Fichtes, den ästhetischen Fragen nicht ausschließlich zugewandt, rang doch darnach, die lebendige Thathandlung, durch die der Geist sich setzt, als das Erste fassen zu können, alle Gesetzlichkeit des Denkens aber, die der gewöhnlichen Meinung als unvordenkliche Schranke und Bedingung aller Wirklichkeit gilt, nur als die eigne Entwicklung und Folge jenes Lebendigen zu begreifen. Nur unter anderer Form kehrt diese Scheu vor dem Heterokosmischen bei Schelling wieder, als Scheu vor einer prokosmischen Reihe von Abstractionen, die der kommenden Welt als gesetzgebende Schranken vorangingen, ein im Leeren des Nichts bereits gültig feststehendes Recht, unter dessen Satzungen eventuelle Universa fallen müßten. Eben das, was oben von ihm verlangt wurde, konnte und durfte er nicht versuchen: es gibt nicht eine solche vorweltliche Aesthetik, welche die Bedingungen festsetzte, nach denen in dieser Wirklichkeit, nachdem sie Gott geschaffen, und eben so in jeder andern Welt, die etwa ein anderer Gott schaffen möchte, die einzelnen Erscheinungen unter die verschiedenen Begriffe des Erhabenen, Lächerlichen, Ironischen, des Schönen überhaupt fallen müßten. Daß es überhaupt Mannigfaltiges gibt, und zwischen dem Mannigfaltigen mannigfache

Beziehungen, daß es ferner Geiſter gibt, in deren Innerem die Betrachtung dieſer Beziehungen Gefühle der Schönheit und der Erhabenheit erregen kann, daß es alſo in der Welt äſthetiſche Gegenſtände überhaupt und von ihnen durch die Arbeit der Erkenntniß entlehnte Ideen des Schönen gibt: Dies alles iſt Theil und Folge dieſer Wirklichkeit ſelbſt, Geſchenk und Gunſt der Einen allgemeinen Macht, die ſich in ihr entwickelt, von ihr allein abhängig und Erſcheinung ihres Geiſtes, aber nicht Conſequenz einer blaſirten im Nichts thronenden Wahrheit, die ſich dann beiläufig auch in jedem etwa entſtehenden Weltall befolgt fände. Ein richtiges Princip kann in ſeiner Durchführung nicht alle Fehler vermeiden lehren, und weder Schellings noch ſeiner Nachfolger ſämmtliche Verſuche zu dieſer Durchführung mögen wir vertreten; daß ſie aber das Weltdrama nicht blos als *Beiſpiel* für die Begriffsbeſtimmungen der vorweltlichen Aeſthetik gelten laſſen wollten, neben dem es vielleicht noch andere Beiſpiele gebe, darin ſympathiſiren wir völlig mit ihnen. Was wir als Schönheit verehren ſollen, das muß den Grund ſeines Werthes in ſeinem Zuſammenhang mit den ewigen Gewohnheiten der Wirklichkeit, mit dem wahren Geſchehen haben, und zwar nicht, weil dieſes Geſchehen nach der Ausſage jener vorweltlichen Aeſthetik formal unter den Begriff des Schönen fiele, ſondern weil es ſelbſt der einzige Realgrund iſt, welcher den ſchönen Gegenſtand, das empfindende Subject und des letzteren äſthetiſche Begriffe, Theorien und Zweifel alle zuſammen erſt hervorbringt.

Solger, Hegel Aesth. I. 87-90

Sechstes Kapitel.

Die Phantasie als Schöpferin des Schönen bei Solger und Schleiermacher.

Solgers Ideen in Gott. — Schöpferische Thätigkeit Gottes; Verständniß der Schönheit durch die nachschaffende des Menschen. — Mangelhafte Unterscheidung des gemeinen und des höheren Erkennens. — Logischer Formalismus Solgers. — Unvollkommne Bestimmung der Phantasie. — Schleiermacher. — Krause. — Schopenhauer.

Dem allgemeinen Gedankenkreise des Idealismus und seiner Gewohnheit, die Stellung des Schönen und der Kunst im großen Zusammenhange der Welt zu bestimmen, schlossen sich mannigfache geistreiche Bestrebungen an, deren ich hier in gemeinschaftlicher Uebersicht gedenken will. Denn obgleich nicht ohne Eigenthümlichkeiten auch in der Gestaltung der Grundansicht, sind sie doch bemerkenswerther durch den Versuch, die hier noch nicht zu erwähnende Fülle des ästhetischen Inhalts zu umfassen, den seit Baumgarten theils die Speculation, theils die eigne künstlerische Thätigkeit Deutschlands in so außerordentlichem Maße vermehrt hatte.

Gleich befähigt zur speculativen Forschung, wie empfänglich für den lebendigen Eindruck der mannigfachsten Kunstschönheit hat Karl Wilhelm Ferdinand Solger in seinem Erwin, vier Gesprächen über das Schöne und die Kunst, die erste ausführliche Aesthetik gegeben, die mit allgemeiner Uebereinstimmung lange als bahnbrechender Anfang der späteren Untersuchungen verehrt worden ist. In der That ist der Einfluß derselben weithin sichtbar, obwohl ein Mißgriff in der Wahl der Darstellungsform das tiefsinnige, von unablässiger Gedankenarbeit zeugende und in vielen Einzelheiten hochvortreffliche Werk dem Verständniß größerer Kreise gänzlich entzogen hat.

Es war Solger Bedürfniß, die Wahrheit künſtleriſch darzuſtellen; das Geſpräch aber erſchien ihm als die paſſendſte Form philoſophiſcher Unterſuchung: in ihm werde gemeinſam für das gemeinſame Gut der Menſchheit gewirkt; indem jeder der Redenden eine Seite der Wahrheit vertrete, ſondere ſich zuerſt deutlich, und verknüpfe ſich dann deutlich dem Hörer, was vorher undeutlich vermiſcht den Inhalt ſeines eignen Bewußtſeins bildete. Hat indeſſen nicht Nachahmung Platons Solger zur Wahl dieſer Form vermocht, ſo iſt doch der unbewußte Einfluß des antiken Vorbildes zum Schaden ſeiner Darſtellung bemerkbar genug. Nicht die Form des Geſprächs an ſich dürfte äſthetiſchem Inhalt unangemeſſen ſein; aber eben das Geſpräch, weil es nicht einen Beſtand von Wahrheit fertig überliefern, ſondern in lebendiger Betheiligung von Perſonen ihn entſtehen laſſen will, bedarf durchaus modernen Tones, wenn es nicht dem Kreiſe, an den es ſich wendet, als Pedanterie auffallen ſoll. Solgers Dialog iſt leider ganz unmodern. Es iſt ganz undenkbar, daß in Deutſchland vier Menſchen mit den wenig gangbaren Namen Anſelm, Adalbert, Erwin und Bernhard ſich ſollten zuſammengefunden haben, um vier Abende ſich in einem Deutſch zu unterhalten, das zu keiner Zeit in irgend einer Geſellſchaft geſprochen worden iſt, das vielmehr mit ſeinem unabläſſigen Pathos und ſeiner ungelenken Höflichkeit nur in Ueberſetzungen aus den Alten ein gedrucktes Daſein führt. Ganz unmodern iſt die tyranniſche Geſprächsleitung durch den Einen, der wie eine Vorſehung mit tiefſinnig methodiſcher Abſicht die Aufklärung zurückhält, die er geben könnte, und die verſchiedenen Fragen zu einem Knäuel verflicht, deſſen bedeutungsvoll ſyſtematiſche Fadenlagerung von den undankbaren Zuhörern nicht bemerkt wird. Mit Intereſſe mag man endlich Platons ſymboliſche Viſionen leſen, mit Widerwillen ihre Nachahmung; es iſt gar nicht moderner Styl, Aufklärung ſpeculativer Räthſel durch den Mund aus dem Waſſer ſteigender Nixen zu empfangen, oder in weitausgeſponnenen

Gleichniſſen zu ſchwelgen, auch wenn dieſe nicht, wie Solgers Lieblingsbilder von bewegten Lichtſtrömen, dem Aether phyſikaliſch unbillige Leiſtungen zumuthen. Leider völlig richtig iſt daher, was er ſelbſt brieflich klagt: manchmal vergeht mir die Luſt, weiter zu ſchreiben, wenn ich mir vorſtelle, wie ich die Sachen zuſammenkünſtele und Niemand die Mühe ſich geben mag, die Kunſt zu merken; faſt glaube ich, etwas unternommen zu haben, was die Zeit nicht mag und nicht will.

Daß indeſſen Solger nicht blos durch dieſe verfehlte Form ſchwer verſtändlich iſt, zeigen ſeine von Heyſe herausgegebenen Vorleſungen über Aeſthetik (1829). Es gibt zwei Arten der Genauigkeit; die eine pflegt von humaniſtiſchen, die andere von naturwiſſenſchaftlichen oder juriſtiſchen Studien erzogen zu werden. Jene, an die Deutung von Schrift- und Kunſtwerken gewöhnt, begnügt ſich, einem Gedankenkreiſe logiſche Gliederung und die Conſequenz poetiſcher Gerechtigkeit zu geben; dieſe fragt ſorgfältiger nach, ob den Gedanken und ihren Zeichen, den Begriffen, Etwas in der Wirklichkeit entſpreche, das uns nöthige, von ihnen zu reden. Solgers Darſtellungen haben in hohem Grad die Genauigkeit der erſten Art; wer ſie jedoch mit der Gewohnheit der zweiten lieſt, iſt zuweilen verſucht, ſie einer juriſtiſchen Deduction darüber zu vergleichen, was Rechtens ſei, wenn Parteien, über deren Rechtsfähigkeit, Wohnſitz und Verbleib man Nichts Gewiſſes weiß, über ein Object ſtreiten, deſſen Natur und Daſein fraglich iſt. Kant beſaß die Genauigkeit der zweiten Art in vorzüglichem Maß; er behandelte nicht leicht einen Begriff, ohne zuvor ein ſorgfältiges Nationale über ſeine Herkunft und ſein wirkliches Nochamlebenſein aufzunehmen, und er ließ ſich nicht auf eine Streitfrage ein, ehe er ermittelt hatte, daß ihre Entſcheidung uns etwas angeht. Dieſe Gewohnheiten fehlen Solgern; er ſelbſt drückt ſeine Verſchiedenheit von Kant durch den ungerechten Vorwurf characteriſtiſch aus, Kant habe das Schöne zum Gegenſtand theoretiſcher Erkenntniß

gemacht. Aber Kant hatte gar nicht das Schöne, ſondern ganz ſeiner vorſichtigen Art gemäß unſer äſthetiſches Urtheil, denn dieſes allein fand er als gegebene Thatſache vor, zum Object einer theoretiſchen Unterſuchung gemacht, und eben dieſe hatte ihn zu dem Ergebniſſe geführt, daß das Schöne theoretiſch *nicht* erkennbar ſei. Grade dieſe richtige Inſtruction des Proceſſes fehlt uns bei Solger; ſeine Dialektik führt uns ſofort auf ein hohes Meer, auf welchem uns ſelten ein Anhalt zur Beſtimmung der geographiſchen Länge und Breite zu Theil wird, in der wir uns in jedem Augenblicke befinden.

Im Anfang der Vorleſungen erklärt Solger kurz, ſeine Aeſthetik ſolle Kunſtlehre ſein; es gebe kein Schönes im vollen Wortſinn außer der Kunſt. Wie das Naturrecht eine Chimäre, Recht nur im Staate, geſchaffen durch das Bewußtſein, vorhanden ſei, ſo beſtehe auch kein Naturſchönes. Nicht freilich, als gäbe es das nicht, was wir ſo nennen; aber der ſchöne Gegenſtand iſt nicht *von* Natur ſchön, ſondern wird es nur für uns, ſobald wir die Natur als Product einer göttlichen Kunſt betrachten und nur ſoweit, als wir die in ihm pulſirende göttliche Thätigkeit gewahr werden. Weiter als alle ſeine Vorgänger iſt daher Solger von der Meinung entfernt, Formen könnten an ſich ſchön ſein durch das, was ſie als Formen ſind; zwar den Ort der Schönheit ſucht er ſtets in der Form, der Oberfläche, der Erſcheinung, nie in einem dahinter liegenden Sinn oder Zweck, Begriff oder Urbild; aber doch iſt ihm die Oberfläche ſchön nur durch die Gegenwart der göttlichen Thätigkeit in ihr, die ſich ganz, ohne Rückhalt und ohne den Reſt eines Unterſchiedes von der Erſcheinung, in ſie ergoſſen hat. Wie dies möglich ſei, müſſe man nicht fragen; dies eben ſei die dem gemeinen Erkennen ganz unausmeßbare Natur der Gottheit, die nur die höhere Erkenntniß der Begeiſterung ſchaue. In dithyrambiſchen Ausdrücken erzählt Solger nach, was ihm darüber

eine Botin des Himmels in einem Augenblicke der Verzückung geoffenbart habe.

Es sei eine Welt des Wesens, deren Ort weder auf der Erde noch im Himmel, sondern vielleicht jener überhimmlische sei, dessen der göttliche Platon gedenke. Dort sei kein Wechsel des Guten und Bösen, Vollkommnen und Unvollkommnen, Sterblichen und Unsterblichen, alles Dies vielmehr Eins und zwar die vollkommne Gottheit selbst, die dort mit ewiger und reiner Freiheit die Welt hervorbringe. Allvollendend sei ihre Thätigkeit und verwirkliche ihre ganze Möglichkeit; so sei ihr das geschaffene All von Anfang als ein Vollkommnes gegenwärtig und erhalte sich durch eigne Nothwendigkeit, in der die Gottheit eben so nothwendig gleichsam im Besitz ihrer eignen Schöpfung selig ruhe. Aus dem Mittelpunkte des Alls ergieße die sich selbst erleuchtende Gottheit überallhin stetig das Licht ihrer Schöpfungskraft so wunderbar, daß es zwar die zusammenhängende Ausdehnung des Alls allerfülle, zugleich aber in einfachen Strahlen ausströme, die das Erschaffene mit dem ganzen einfachen Wesen des Innersten durchdringen. Nirgends sei dort ein todtes starres Dasein, gleichsam als Absatz der schaffenden Thätigkeit, worin sie sich selbst ausgelöscht hätte; Alles Erschaffene sei zugleich selbst schaffend, ja nichts Anderes als das ursprüngliche Wesen, welches seine ganze Urkraft darin überall wiederhole. Ideen nennen wir die vollkommnen Wesen, die dieses überhimmlische Weltall bilden, jede von ihnen voll von der ganzen lebendigen Gottheit. Darum stets nach dem innern Licht der Gottheit hingewandt, schlingen sie sich in den harmonischen und sich selbst vollendenden Umschwüngen des aus dem Innersten sich ausbreitenden Zusammenhangs ewig um dasselbe und saugen aus ihm ihr eignes Licht. Nicht ausgelöscht aber ist darum ihre Besonderheit; obgleich Eines in Gott, stehen sie doch als besondere und wirkliche, wenn gleich göttliche, Dinge mit jenem ihrem Mittelpunkt in wesentlichen Verhältnissen und jede von ihnen

umfaßt von einem eigenthümlichen Standpunkt aus das ganze Weltall. Eine dieſer Ideen iſt nun auch die Schönheit, die eben darin beſteht, daß die beſondern Beſchaffenheiten der Dinge nicht blos das Einzelne und Zeitliche ſind, als welches ſie uns erſcheinen, ſondern zugleich in allen ihren Theilen die Offenbarungen des vollkommnen Weſens der Gottheit in ſeiner Wirklichkeit; ſie iſt es, die den Dingen in ihrer Beſonderheit ein ewiges Leben in ſeiner ganzen Vollendung einpflanzt, und was wir in der Welt Schönheit nennen, iſt eben nur die Erſcheinung dieſer urſprünglichen Idee.

Suchen wir uns dieſen antiken Dithyrambus auf moderne Weiſe zu deuten, ſo verlieren wir unſtreitig etwas von ſeiner Tiefe, doch iſt die verſtändliche Hälfte vielleicht nützlicher als das dunkle Ganze. Das ſchöpferiſche Thun Gottes iſt ohne Zweifel ſeinem weſentlichen Sinne nach Eines; allein auch die Einheit einer menſchlichen Abſicht wird in ihrer ganzen Bedeutung oft nur verſtändlich, wenn wir ſie nach verſchiedenen Geſichtspunkten ſo zerlegen, wie wir auch eine einfache Bewegung in die Seitenbewegungen zerfällen, als deren Reſultante ſie ſich anſehn läßt, ohne grade wirklich aus ihnen zuſammengeſetzt zu ſein. So läßt ſich nun auch das göttliche Thun durch eine Summe verſchiedener partieller Handlungsweiſen ausdrücken, deren jede gleichſam die beſondere Projection des Ganzen auf eine beſondere Ebene iſt. Dieſe einzelnen Verfahrungsweiſen des göttlichen Thuns ſind die einzelnen Ideen, jede eigenthümlich in ſich, alle dennoch in dem Ganzen Eines und jede zugleich in allen Thätigkeiten Gottes mitwirkſam, denn ſie ſind nicht trennbare Theile des ganzen Thuns, ſondern untrennbare Anſichten deſſelben nach verſchiedenen Seiten. Nach der einen Richtung projicirt zeigt ſich dies Ganze als ein allumfaſſender Zuſammenhang des Bedingtſeins durch allgemeine Geſetze und legt ſich ſo als Idee der Wahrheit allen Thätigkeiten unſers verſtändigen Erkennens unter; nach einer andern erſcheint es

als allgemeines Zuſammenſtimmen zu Gütern und Zwecken und beherrſcht ſo als Idee des Guten unſer ſittliches Handeln; zwiſchen beide tritt es in einer dritten Anſicht als Idee der Schönheit, das Einzelne überall mit dem vollen Inhalt des Allgemeinen ſättigend, in dem Endlichen das Unendliche zur Wirklichkeit und Erſcheinung bringend.

Nur der ſchaffende Gott aber durchdringt alle Dinge bis in die letzten Verzweigungen ihrer Oberfläche mit dem Bewußtſein ſeines Schaffens; nur für ihn iſt daher in aller Einzelheit auch ſein ganzes Weſen gegenwärtig, nur für ihn alle Dinge ſchön. Uns ſtehen ſie fremd gegenüber; wir, die wir ſie nicht ſchaffen, können uns nicht in dieſe Einheit ihrer Beſonderheit mit dem Allgemeinen verſetzen und ſie miterleben; uns erregt ihr Anblick nur unvollkommne Erinnerung an die Schönheit: ſollen wir dieſe vollſtändig genießen, ſo müſſen wir ſie ſchaffen können. Dieſen Wunſch aber hat Gott um ſeinetwillen ſelbſt uns gewährt. Er, der ſchöpferiſche, konnte ſich vollkommen nicht in unſchöpferiſch ruhenden Dingen, ſondern nur in lebendigen Geiſtern offenbaren, denen er einen Funken ſeiner eignen Schöpferkraft mitgetheilt. In dem künſtleriſchen Genius iſt die göttliche Idee als Princip lebendig, im Kunſtwerk verwirklicht ſie ſich zum Daſein; die zwiſchen beiden ſchwebende Thätigkeit, welche den Reichthum des Genius zu Geſtalten ausprägt, iſt die künſtleriſche Phantaſie, und ſie eben iſt das lebendige Schöne ſelbſt.

Zum erſten Male tritt hier der Name der Phantaſie mit der Bedeutung eines weſentlichſten Grundbegriffs der Aeſthetik auf. Von ihr wird gerühmt: in einem geweihten Gebiete der Seele lebe ſie recht auf göttliche Art ſo, daß ſie, der Hauch Gottes, zugleich das innerſte und weſentlichſte Leben dieſer beſondern Seele geworden ſei; in derſelben Flamme, die auf dem Altar der Gottheit brennend dieſer Seele Inneres erhelle, werde zugleich die eigne Lebensflamme derſelben für ſich lebendig er-

halten. Unveränderlich ſei dieſe göttliche Kraft und, wenn gleich in die Zeitlichkeit gebannt, doch deren unendlicher Zerſplitterung enthoben. Werde auch der Menſch in der Zeit als Einzelweſen geboren, ſo lebe doch im Innerſten ſeiner Eigenthümlichkeit das, was nicht geboren wird, nicht ſtirbt, die in ihm ſich offenbarende Gottheit, welche dieſelbe bleibt in jedem Augenblick ſeines Lebens und auf jedem Standpunkt, auf welchen ihn die Wirklichkeit bringt; als Einheit ſeines Weſens durchdringe ſie all ſein Thun, ſeine Sinnlichkeit, die Handlungen des trennenden und verknüpfenden Verſtandes, die im Willen ſelbſtthätige Vernunft.

Dem damals romantiſch geſtimmten Zeitalter mußte dieſe Darſtellung gefallen, die jeden künſtleriſchen Genius in all ſeiner individuellen Eigenthümlichkeit als unmittelbaren Ausfluß der göttlichen Schöpferkraft erſcheinen ließ; die Gegenwart findet die Mängel dieſer Begriffsbeſtimmung der Phantaſie auffallender. Darauf freilich müſſen wir von Anfang verzichten, dieſe wunderbare Erſcheinung der Phantaſie aus irgend welchem Zuſammenwirken ſonſt begreiflicher Regungen der menſchlichen Seele erklärt zu ſehen; als unmittelbares Geſchenk Gottes hat ſie keinen angebbaren Gang ihrer pſychologiſchen Entſtehung. Aber auch wenn wir uns darauf beſchränken wollen, ſie nur durch das Verdienſt und die Eigenthümlichkeit ihrer Leiſtungen characteriſirt zu ſehn, finden wir uns nicht befriedigt, auch durch das nicht, was die Vorleſungen verſtändlicher dem Erwin hinzufügen. Nachdem einmal die Schönes erzeugende Thätigkeit der Phantaſie hervorgehoben worden iſt, hören wir wenig mehr von der Empfänglichkeit für die Schönheit, welche doch derſelben Phantaſie gleichfalls als Leiſtung zufallen muß. Dies hat die Folge, daß wir ſpäter, wo die verſchiedenen Verfahrungsweiſen der künſtleriſchen Phantaſie zergliedert werden, zwar von der ſpeculativen Bedeutung der Intentionen unterrichtet werden, welche ſie hegt, aber wenig über die Ausführungsbedingungen erfahren, deren Beobachtung die Erfüllung jener Intentionen zu

etwas Schönem werden läßt. Die Wahrung dieſes eigenthümlich äſthetiſchen Intereſſes wird dem neben der Theorie hergehenden guten Geſchmack überlaſſen; nicht was ſchön ſei, hören wir, ſondern was das anderswoher bekannte Schöne ſonſt noch in der Welt wolle.

Selbſt über dieſer Schilderung der Intentionen der künſtleriſchen Phantaſie hat der Unſtern eines früher begangnen Irrthums gewaltet. Das gemeine Erkennen, behauptet Solger, mit ſeinen Hülfsmitteln der Unterordnung von Einzelwahrnehmungen unter allgemeine Geſichtspunkte könne uns immer nur lehren, wie die Dinge ſich und wie wir uns unter Bedingungen verhalten, nicht wie ſie an ſich, wir an uns ſelbſt innerlich ſind. Eine ſolche Erkenntniß könne nur für unweſentlich und nichtig einer höhern gegenüber gelten, deren Annahme nicht nur ein unmittelbares Bedürfniß unſers Gemüths, ſondern auch nothwendig ſei, um ſelbſt nur die Möglichkeit des gemeinen Erkennens zu begreifen. Die innere Erfahrung nun beſtätige, daß es wirklich in uns, ganz unzugänglich dem gemeinen Verſtande, eine Region gebe, in der uns gewiſſe Offenbarungen jener ewigen unmittelbaren Einheit aller Dinge zu Theil werden; zu dieſen Offenbarungen gehöre das Schöne. Wir beſitzen alſo wirklich jene gewünſchte höhere Erkenntniß, für welche die Elemente des Erkennens, das Allgemeine und das Beſondere, in Eins zuſammenfallen, und dieſes höhere Bewußtſein nennen wir das Walten der Idee in uns oder ſchlechthin die Idee, indem wir doppelſinnig zugleich die erkannte und die erkennende Einheit, oder vielmehr abſichtlich die lebendige Einheit beider Einheiten in dieſem einen Worte zuſammenfaſſen.

Hieran nun muß ich ein Bedenken knüpfen. Ueber dasjenige hinaus, was Solger gemeines Erkennen nennt, können wir uns allerdings eine innigere Weiſe wünſchen, jenen Einen göttlichen Weltinhalt zu erleben, eine Weiſe, welche die Geſtalten des Mannigfachen nicht blos durch Unterordnung des

Beſondern unter das Allgemeine oder unter allgemeine Geſetze erklärt, die eben deswegen, weil ſie allgemein gelten, theilnahmlos und fremd gegen die Eigenthümlichkeit ſind, durch die ein Beſonderes ſich vom andern unterſcheidet; eine Weiſe vielmehr, welche den Einen Sinn, die Eine Idee, die in der Welt wirkſam iſt, unmittelbar zugleich als abſichtliche Schöpferin des Einzelnen in ſeiner individuellſten Beſonderheit erſcheinen läßt. So angeſehn würde jedoch zuerſt jene Idee gar nicht mehr ein Allgemeines gegenüber dem Beſondern, nicht ein Geſetz gegenüber dem Beiſpiel, ſondern ein individueller Plan gegenüber den Gliedern zu nennen ſein, die er als Mittel ſeiner Verwirklichung verbindet. Und zweitens wird jede Erkenntniß, welche aus dieſem Weltplan die ewige Berechtigung des Einzelnen in ſeiner Beſonderheit begreifen will, doch vollſtändig den Character deſſen an ſich tragen, was Solger gemeines Erkennen nennt; ſo lange ſie überhaupt Erkenntniß iſt und ſein will, wird ſie allemal durch die Mittel des discurſiven Denkens, durch allerhand Thaten der Beziehung des Mannigfachen verfahren müſſen.

Was Solger höheres Erkennen nennt, das iſt, wie er ſelbſt verſteckt zugeben muß, gar kein Erkennen, ſondern jener Gemüthszuſtand, in welchem von dem noch nicht oder nicht mehr durch Denken gegliederten Inhalt unſerer Wahrnehmungen nur ein ganz anders gearteter Geſammteindruck übrig bleibt oder vorhanden iſt, den ſie auf unſer Gemüth machen, mit einem Wort: ein Gefühl, und aus dem Gefühl entſpringend ein Trieb. Dies hatte Kant eingeſehen und deswegen hatte ihm das Schöne für gar nicht erkennbar gegolten; Solger nähert ſich wieder dem Standpunkt Baumgartens, nur daß er nicht wie dieſer in einer niedern, ſondern in einer höheren Erkenntniß das Organ für die Auffaſſung der Schönheit ſucht.

Die Folgen dieſes Mißgriffs ſind ſehr ſichtbar. Großen Werth legt Solger auf den Unterſchied der Phantaſie von der

gemeinen Einbildungskraft; dennoch wird dieſer Unterſchied nie recht greiflich. Wird die letztere darein geſetzt, daß ſie uns für jedes Allgemeine ein Einzelbild zur Verſinnlichung biete, ſo iſt doch dieſe Leiſtung auch der Phantaſie ganz unentbehrlich; der Unterſchied beider kann nur darin liegen, daß in der Phantaſie noch Etwas hinzutritt, was der Einbildungskraft fehlt. Aber worin liegt dieſes Mehr? Solger beſtimmt es nicht; ſeine Bezeichnungen der Phantaſie ſchildern immer nur deren größeren Werth, ohne zu ſagen, worauf er beruht. Ich glaube nicht, dieſe Frage im Vorbeigehen endgültig beantworten zu können; aber könnte nicht Einbildungskraft allerdings nur in der Leichtigkeit beſtehen, allgemeinen Vorſtellungen beſondere Bilder, abſtracten Beziehungen anſchauliche Schemate, Geſetzen erläuternde Beiſpiele unterzulegen? Phantaſie aber wäre die Feinfühligkeit und Gewandtheit des Gemüths, in jedem vorliegenden thatſächlichen Verhalten zugleich den Werth deſſelben zu empfinden, und umgekehrt der weſentlichen Bedeutung eines im Allgemeinen empfundenen eigenthümlichen Gutes eine Erſcheinung zu geben, die eben nicht nur ſeine theoretiſch erkennbare Natur, ſondern ſeinen Werth zur Anſchauung brächte? Nichts anders würde die Phantaſie dann ſein als die Einbildungskraft eines für allen ewigen und zeitlichen Werth aller Dinge, Verhältniſſe und Ereigniſſe reizbaren Gemüthes; niemals aber, ſcheint es mir, wird die Beſtimmung ihres Begriffs gelingen, wenn man den Geiſt, dem ſie zukommen ſoll, nur als erkennenden, nicht als fühlenden auffaßt.

Das gemeine Erkennen ferner hatte Solger wegen der Spaltung des Allgemeinen und des Beſonderen getadelt, die es nur nachträglich durch Beziehungen wieder zu ſchließen ſuche. Nun hätte man vermuthen ſollen, jene höhere Auffaſſung, die er preiſt, werde über dieſen Gegenſatz völlig hinausſein und unmittelbar das göttliche Sein der Dinge genießen. Aber einmal unter die Benennung einer Erkenntniß gebracht, haftet ſie vielmehr in

dieſem Gegenſatze feſt; denn eben indem ſie ſich etwas damit weiß, ſich der völligen Einheit des Allgemeinen und des Beſonderen bewußt zu ſein, erkennt ſie beſtändig die ungeheure Wichtigkeit dieſes Gegenſatzes ſo an, daß alles wahrhafte Sein und Geſchehen lediglich in ſeiner Ueberwindung zu beſtehen ſcheint. Daß aber in der Auflöſung dieſer eintönigen Aufgabe unmöglich der ganze Werth und die beſeligende Macht der Schönheit liegen kann, iſt dem unbefangnen Gemüth von Anfang gewiß. So iſt Solger, deſſen lebendige Empfänglichkeit für das Schöne trotz einzelnen Wunderlichkeiten ſeines kunſtkritiſchen Urtheils ebenſo unbeſtritten iſt als die Wärme ſeiner ſittlichen Geſinnung, theoretiſch doch zu ganz nüchternen Formulirungen des Inhalts gekommen, der ſein Gemüth ſo tief bewegte. Auch von dem ſittlichen Intereſſe des Geiſtes ſpricht er ähnlich; auch das praktiſche Bewußtſein hat ihm nichts dringender zu thun, als wieder zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem zu ſchweben, ſein Wirken beſtehe in dem Beſtreben, beides zu vereinigen. In der Aeſthetik iſt ihm dieſer Formalismus vollends maßgebend geworden. Alle Unterſchiede des Schönen und der künſtleriſchen Thätigkeit im Erzeugen und Genießen der Schönheit führt er auf Differenzen in dem formalen Verhalten der Phantaſie, der göttlichen ſchaffenden oder der menſchlichen nachſchaffenden zurück, die entweder vom Allgemeinen zum Beſondern, vom Mittelpunkt zum Umkreis, oder vom Beſondern zum Allgemeinen, vom Umkreis zum Mittelpunkt ſtrebe, oder die, indem ſie beide vereinigt, gleichwohl auch dieſe Einheit wieder mehr vom Standpunkte des centralen Allgemeinen oder dem des peripheriſchen Beſonderen betrachtet. Es iſt ein bedeutſames Zeugniß für den Reichthum von Solgers äſthetiſcher Bildung, daß er doch vermochte, eine Fülle der feinſten ſachlich anziehenden Bemerkungen über die verſchiedenſten Arten der Schönheit in dieſes trockne Schema zu bringen, mit dem man unmittelbar eigentlich jeder Art der Schönheit, der

Melodie, dem Bilde, dem Gebäude und dem Liede, ganz rathlos gegenüberſteht.

Zu dieſen Verdienſten Solgers bringt uns ſpäter unſer Weg zurück, den wir jetzt zu Schleiermachers Anſichten fortſetzen, ſo wie dieſe, leider nicht von ihm ſelbſt zur Veröffentlichung ausgearbeitet, in den von Lommatzſch herausgegebenen Vorleſungen (1842) vorliegen. Ich weiß nicht, in weſſen Sinn Schleiermacher zu ſprechen denkt, wenn er ſogleich im erſten Satze die Aeſthetik unter den Disciplinen nennt, die eine mit Gründen belegte Anweiſung enthalten, wie etwas auf die richtige Art hervorzubringen ſei. Zur Zeit dieſer Vorleſungen war dies nicht der Sprachgebrauch in Deutſchland. Entſtanden war die Aeſthetik als Unterſuchung des Grundes, der vielen Wahrnehmungen den Vorzug ertheilt, in uns ein von anderen Gefühlen weſentlich verſchiedenes Gefühl des intereſſeloſen und allgemeingültigen Wohlgefallens zu erzeugen; für dieſe Unterſuchung war es gleichgültig, ob das Schöne als eine Naturerſcheinung oder als Erzeugniß der Kunſt gegeben war; der Grund ſeiner Schönheit blieb derſelbe, welches auch die Urſache ſeines Daſeins ſein mochte. Später hatte allerdings der größere Reichthum der Kunſt und ihre Bedeutung für menſchliches Leben den Blick mehr auf ſie und ihre Weltſtellung gerichtet; aber dennoch, ſelbſt bei Solger, war der Mittelpunkt der Betrachtung die Idee der Schönheit, die als ſolche, durch ihren eigenen für ſich feſtſtehenden Sinn ſowohl den Naturgebilden als den Werken der Kunſt jenen Vorzug und Werth eigenthümlicher Wohlgefälligkeit mittheilt. Daß der Name der Schönheit, urſprünglich von der Geſtalt entlehnt, auf andere Gegenſtände des Wohlgefallens nicht mit gleicher Leichtigkeit übertragbar, für die Bezeichnung dieſes weſentlichen Objects der Aeſthetik nicht paſſe, (S. 8) iſt eine Kleinigkeit; daß eine Theorie, welche von dem Eindruck des Schönen ausgehe, den Menſchen nur in einem leidenden Zuſtande auffaſſe, (8) iſt namentlich auf Kant mit ausgedehnt, aber

auch an ſich eine unrichtige Bemerkung. Niemand wird jemals verkannt haben, daß das äſthetiſche Wohlgefallen eine thätige Rückwirkung iſt, die der Eindruck nur veranlaßt, und umgekehrt, wer die Aeſthetik ausgehend von der Kunſtthätigkeit des Menſchen behandeln will, muß ſich gleich Anfangs gewiß ſein, daß dieſe Thätigkeit eine äſthetiſche nur iſt, ſoweit ſie ſich in ihrem Verfahren beſtimmt, erregt und gebunden fühlt durch die für ſich gültige und bedeutſame Natur des Schönen, die dem Thun gegenüber als ein Eindruck erſcheint, von dem es leidet. Ueberhaupt, weil Empfänglichkeit und Selbſtthätigkeit, „Pathematiſches“, wie Schleiermacher ſagt, und Productives in jeder geiſtigen Aeußerung verſchmolzen ſind, kann der Unterſchied zwiſchen dieſen beiden für die Aeſthetik nur unweſentlich ſein; hier handelt es ſich um das Eigenthümliche, wodurch die äſthetiſche Thätigkeit ſich von anderen Thätigkeiten, der äſthetiſche Eindruck von anderen Eindrücken, das ganze Gebiet folglich, welches Eindruck und Thätigkeit umfaßt, von anderen Gebieten unterſcheidet. Und eben deswegen kann ich es nicht mit Schleiermacher für eine Aufgabe halten, die beiden entgegengeſetzten Ausgangspunkte der Aeſthetik, den vom Eindruck und den von der Productivität, auf einander zurückzuführen, auch wenn ich wüßte, was unter dieſer Abſicht eigentlich zu verſtehen ſein ſoll. (S. 25.) Ganz mißverſtändlich aber wird dieſe Frage mit der andern zuſammengebracht, ob die Künſte aus Naturnachahmung, alſo aus Nachahmung eines in der Natur an ſich vorhandenen Schönen entſtanden ſeien. Es iſt ganz gleichgültig, daß Muſik und Baukunſt keine Vorbilder in der Außenwelt haben; mag immerhin die wahre muſikaliſche und architectoniſche Schönheit erſt durch Kunſtübung entſtehen: jenes kritiſche Gewiſſen, welches uns das eine Werk dieſer Uebung ſchön, ein anderes häßlich finden läßt, wird nicht durch die künſtleriſche Thätigkeit miterſchaffen; es mag wohl ſcharfſichtiger werden, je länger es ſich in der Beurtheilung deſſen übt, was die Kunſt erzeugt, aber in ſeinen weſentlichen

Anforderungen ſteht es aller Production als ein für ſich gültiges Geſetz voran. Es kann ſein, daß bisher der Inhalt dieſer Idee des Schönen, wie Schleiermacher meint, nur ſchwankend beſtimmt worden war; aber dann galt es, dieſen Mangel zu beſſern, nicht aber den Angriffspunkt der Unterſuchung nach einer Richtung zu verlegen, in der ihr eigentliches Ziel nicht liegt.

Ich geſtehe, daß Schleiermacher mir dieſen Fehlſchritt gethan zu haben ſcheint. Ohne noch den Begriff der Kunſt durch den ihres Zieles, der Schönheit, von andern Thätigkeiten unterſchieden zu haben, will er ihren Ort im Syſtem der Ethik aufſuchen. Nun kann man ein Unbekanntes nicht ſuchen; die Entſcheidung darüber, ob irgend welche Thätigkeit zur Kunſt zu rechnen ſei, hängt daher von einem uneingeſtandenen Vorurtheil über das ab, was entweder in Uebereinſtimmung mit der allgemeinen Anſicht, oder nach vorgefaßten ſyſtematiſchen Ueberzeugungen in Widerſpruch mit ihr, unter dem Namen der Kunſt gemeint ſein ſoll. Ich laſſe dahingeſtellt, in welchem Maße der eine und der andere Fall in Schleiermachers Darſtellung überwiegt. Die Ethik behandelt die freien Thätigkeiten; dieſe ſcheiden ſich in identiſche, die jeder Menſch ebenſo wie jeder andre, und in individuelle, die jeder eigenthümlich, anders als jeder andere vollzieht. Schleiermacher entſcheidet ſich, die Kunſtthätigkeit zu den letztern zu rechnen. Das Denken werde zwar auch in verſchiedenen Sprachen verſchieden ausgeführt, aber es habe das Beſtreben, dieſe Differenz aufzuheben; ſobald wir uns aber auf das Gebiet des Geſchmacks begeben, ſo laſſe ſich Niemand einfallen, den nationalen Geſchmack zu corrigiren! (S. 55.) Dieſe unbegreifliche Aeußerung wird auch ſpäter nicht hinlänglich verbeſſert; es verſteht ſich ja freilich, daß Niemand nationale Eigenthümlichkeiten wird tilgen wollen, ſo lange ſie das Allgemeingültige der Schönheit nur in characteriſtiſcher Beleuchtung darſtellen, und ebenſo verſteht ſich, daß in der Kunſt dieſe ſpe-

ciſiſche Ausprägung des gemeinſamen Ideals ganz andern Werth hat, als im Denken der national verſchiedene Ausdruck der Wahrheit; aber welche Uebereilung, um deswillen die Kunſt einſeitig den individuellen Thätigkeiten zuzurechnen!

Auch dieſe ſpalten ſich nun weiter in ſolche, die ihr Weſen nur innerhalb eines einzigen Lebens haben und andere, deren Weſen es iſt, daß das einzelne Leben aus ſich herausgeht und etwas in einem andern hervorbringt. Da auch dieſer Geſichtspunkt für die Kunſt eigentlich nebenſächlich iſt, ſo koſtet es einige Weitläufigkeit, bis die Entſcheidung dahin ausfällt, ſie gehöre zu den erſten immanenten Thätigkeiten und vollbringe ſich rein innerlich; das äußere Werk ſei erſt ein Zweites, das mechaniſch entſtehe und gehöre nicht mit zu dem Begriff der Kunſt. Da aber Kunſtthätigkeit nicht ohne Denken möglich iſt, ſo müſſe es neben dem Denken, welches als „identiſche Thätigkeit“ die „Selbigkeit“ vorausſetzt, ein anderes, der Kunſt eigenthümliches geben; ſein Unterſchied von jenem beſteht darin, daß es eine nicht auf Wahrheit und Abbildung des Seins gerichtete, ſondern rein aus innerer Thätigkeit hervorgehende Gedanken- und Bildererzeugung iſt; von einem höheren Impuls hängt dieſe Thätigkeit ab, die nichts Anderes iſt, als die Phantaſie. In ſie als die Begeiſtung muß aber die Beſinnung eintreten als Maß, Beſtimmtheit und Einheit, ohne welche ihre Erzeugniſſe verſchwimmen und nicht feſt ſein würden. In dieſen Momenten der Begeiſtung und Beſinnung iſt alſo der Begriff der Kunſt vorhanden. (S. 80.)

Als Darſtellung der Bedeutung, welche dem künſtleriſchen Thun im Ganzen des ethiſch zu ordnenden Menſchenlebens zukommt, hat Schleiermachers Arbeit ohne Zweifel ſpäter zu erwähnende Verdienſte; der allgemeinen Aeſthetik bringt ſie keinen Zuwachs. Wird ſie als Muſter einer ſcharfſinnigen Dialektik gerühmt, ſo hoffe ich vielmehr, daß in Deutſchland allmählich die Vorliebe für dieſe Art der Leiſtungen verſchwinden wird,

welche ohne rechte Theilnahme für das Weſentliche der Sache zu logiſchen Uebungen werden, und von eigenſinnig gewählten Nebenſtandpunkten anamorphotiſch verzogene Bilder entwerfen. Schleiermachers Aufſuchung des Begriffs der Kunſtthätigkeit läßt uns zuweilen glauben, wir befänden uns in Platons Sophiſten; dieſe Bemühung, den Inhalt und Umfang eines Begriffs dadurch zu finden, daß man von einem allgemeinſten Begriffe durch ganz willkürlich gewählte Eintheilungsgründe und durch oft nur zweifelhaft motivirte Einordnung des Geſuchten unter das eine Glied der gewonnenen Eintheilung herabſteigt, iſt weder an ſich logiſch zu empfehlen, noch modern, noch iſt ſie ein großer Styl wiſſenſchaftlicher Strategie. Man belagert nicht jedes einzelne kleine Hinderniß beſonders, ſondern geht auf den Mittelpunkt der Schwierigkeit los; ſeine Ueberwältigung erledigt dann tauſend kleine Zweifel, über deren weitläuftige Vorherüberlegung Schleiermachers Leſer zuweilen verzweifeln möchte.

Auf die Bedeutung der Kunſt im Ganzen der Welt haben ſich mehr als auf die Beſtimmung der Schönheit ſelbſt auch Krauſes und Schopenhauers Anſichten bezogen; ich darf deshalb neben ihren eignen Werken (Krauſe: Abriß der Aeſthetik herausgegeben von Leutbecher 1837; Schopenhauer: die Welt als Wille und Vorſtellung) auf die kritiſche Darſtellung verweiſen, welche Zimmermann in ſeiner Geſchichte der Aeſthetik von beiden gegeben hat. Krauſe, die ganze Welt als organiſche Entwicklung Gottes verehrend und ohne Rechenſchaft über den Grund dennoch in ihr enthaltener Mängel zu geben, war begeiſtert für die Aufgabe einer ſittlichen Lebenskunſt, in welcher nicht die Menſchheit allein, ſondern die geſammte Geiſterwelt die Schönheit zu verwirklichen habe. Schopenhauer, dem die Entwicklung des Abſoluten zur Welt, die Schelling geprieſen hatte, nur als Verirrung des Seienden in das erſchien, was nicht ſein ſoll, fand in der Anſchauung des Schönen zwar nicht völlige Heilung, aber Troſt dieſes Uebels; denn die Schönheit, indem

ſie uns die ewigen Gattungsbilder des Wirklichen vorführt, verneint wenigſtens die freche Anmaßung, mit der das Einzelne in ſeiner Einzelheit den verbrecheriſchen Willen zu leben ausdrückt. Durch dieſe Ueberzeugung iſt Schopenhauer bei anerkennenswerther Lebendigkeit ſeines äſthetiſchen Urtheils doch zu einer characteriſtiſchen Bereicherung unſerer allgemeinen Anſichten über die Natur der Schönheit ebenſo wenig, als Krauſe durch ſeine ganz entgegengeſetzte Begeiſterung gelangt.

Siebentes Kapitel.

Hegels Einordnung der Schönheit in den dialektiſchen Weltplan.

Sinn der Dialektik überhaupt. — Nicht die Begriffe ändern ſich dialektiſch, ſondern der Inhalt, der ihnen untergeordnet iſt. — Verſuch, ſich dieſer Dialektik durch eine dialektiſche Methode zu bemächtigen. — Ihre drei Wurzeln und ihr Mißverſtändniß. — Aeſthetiſcher Character der Dialektik Hegels. — Aeſthetik als Theil des Syſtems. — Mangelhaftigkeit aller Naturſchönheit verglichen mit der Kunſtſchönheit. — Unvollkommene Beſtimmung der äſthetiſchen Elementarbegriffe.

Ihre letzte Entwicklung erreichte die idealiſtiſche Denkweiſe in Hegel. Der Schönheit und der Kunſt hat er ſelbſt nur in Vorleſungen, welche die Sammlung ſeiner Werke veröffentlicht, den Scharfſinn ſeines mächtigen Geiſtes zugewandt und dem Ganzen ſeiner längſt feſtſtehenden Weltanſicht auch dieſes Gebiet in großen und ſichern Zügen eingefügt, entſchieden aber hat ſeine Schule in dem letzten Vierteljahrhundert die deutſche Aeſthetik beherrſcht. Den Anhängern der Schule ſelbſt und den Zeitgenoſſen der damals mit Spannung verfolgten Entwicklung der Philoſophie mag der Unterſchied zwiſchen Hegel und Schelling entſcheidend erſcheinen; der ſpäteren Zeit wird die Uebereinſtimm-

ung der Grundgedanken mehr ins Auge fallen; am wenigſten wird für den Zweck dieſer Darſtellung eine Vertiefung in dieſe häuslichen Angelegenheiten der philoſophiſchen Schulen nöthig ſein. Denn das characteriſtiſche der Aeſthetik, welche unter dem Einfluſſe Hegels ſteht, liegt weniger in der Nachwirkung jener Faſſung des höchſten Princips, welche ihn von Schelling trennt, als in der Handhabung einer wiſſenſchaftlichen Methode, durch welche der Gehalt der im Weſentlichen Beiden gemeinſamen Weltanſicht ſeine genaue Entwicklung jetzt erſt zu finden ſchien. Der Geſchichte der Philoſophie überlaſſen wir die Auffaſſung jener Unterſchiede; aber Urſprung, Sinn und Berechtigung der dialektiſchen Methode, welche ſo lange nicht nur die ſyſtematiſche Form der wiſſenſchaftlichen Aeſthetik, ſondern auch die äſthetiſche Kritik der gebildeten Kreiſe des Volkes bedingt hat, müſſen wir verſuchen, dem Verſtändniß ſo nahe als möglich zu bringen.

In der Encyclopädie (S.W. VI. 152 ff.) wirft Hegel einige aufklärende Blicke auf das, was von Alters her in der Philoſophie als Dialektik geübt wurde und auf die Beiſpiele, welche von ihr auch das gewöhnliche Bewußtſein in ſeiner Beurtheilung der Dinge gibt. Sie ſei nicht eine Kunſt, willkürlich in beſtimmten Begriffen Verwirrung und bloßen Schein von Widerſprüchen hervorzubringen, ſondern ſie ſtelle vielmehr die eigne wahrhafte Natur der Verſtandesbeſtimmungen, der Dinge und des Endlichen überhaupt dar. Wenn der Verſtand zunächſt freilich glaube, die Natur und Wahrheit der Wirklichkeit durch viele in ſich abgeſchloſſene feſte und einander ausſchließende Begriffe aufzufaſſen, ſo erſcheine doch auch in unſerm gewöhnlichen Bewußtſein die Dialektik, d. h. das Nichtſtehenbleiben bei dieſen feſten Verſtandesbeſtimmungen in der Form einer bloßen Billigkeit, nach dem Sprüchwort: leben und leben laſſen, ſo daß das Eine gelte und auch das Andere. Das Wahre aber ſei, daß verſchiedene Begriffe nicht blos neben einander Anſprüche an das Endliche erheben, ſondern durch ſeine eigne Natur hebe dieſes ſich

auf und gehe durch ſich ſelbſt in ſein Gegentheil über. So ſage man, der Menſch ſei ſterblich, und betrachte dann das Sterben als etwas, das nur in äußern Umſtänden ſeinen Grund habe, nach welcher Betrachtungsweiſe es dann zwei beſondere Eigenſchaften des Menſchen ſein würden, lebendig und auch ſterblich zu ſein. Die wahrhafte Auffaſſung aber ſei, daß das Leben als ſolches den Keim des Todes in ſich trage, und daß überhaupt das Endliche ſich in ſich ſelbſt widerſpreche und dadurch ſich aufhebe. Das Bewußtſein dieſer Dialektik, welcher alles Endliche unterliege, finde ſich dann auch in der ſprüchwörtlichen Weisheit, nach der das abſtracte Recht auf ſeine Spitze getrieben in Unrecht umſchlägt, Hochmuth vor dem Fall kommt, allzu ſcharf ſchartig macht, alle Extreme ſich berühren.

Zur weiteren Erläuterung hebe ich hervor, daß Hegel ausdrücklich das Endliche als das Gebiet der Dialektik bezeichnet, aber unter dieſem Namen die Dinge mit den Verſtandesbeſtimmungen zuſammenfaßt. Von der Unfeſtigkeit und Veränderlichkeit der Dinge nun ſind wir leicht zu überzeugen, aber gar nicht ebenſo leicht auch von der inneren Unſtetigkeit und Wandelbarkeit der Begriffe, durch die wir jeden Moment jener flüchtigen Wirklichkeit einzeln beſtimmen zu können glauben. Schon früh hat in der Philoſophie Heraklit die allgemeine Unbeſtändigkeit alles Wirklichen in den Ausdruck, Alles fließe, zuſammengefaßt; aber auch von ihm wiſſen wir nicht, daß er in dieſe Flüſſigkeit alles Wirklichen, Seienden und Geſchehenden die Begriffe eingeſchloſſen habe, deren Natur ja nicht iſt, zu ſein und zu geſchehen, ſondern von dem Sein und Geſchehen zu gelten. Daß aber der beſtändige Fluß des Wirklichen, ſobald er zugegeben würde, die Geltung feſter und beſtändiger Begriffe von ihm, alſo jede Wahrheit aufhebe, iſt eine irrige Folgerung, durch die Platon im Theätet zu einer mißverſtändlichen Beſtreitung der Empfindungstheorie des Protagoras kommt, einer Theorie, die bis auf Weniges die richtige Einſicht der gegenwärtigen Phyſiologie vorausge-

nommen hat. Wenn ein Wirkliches ſich ſo ändert, daß es in keinem Augenblick ſich ſelbſt im vorigen Augenblicke gleicht, ſo hat zwar keiner der Begriffe, welche einen ſeiner momentanen Zuſtände bezeichnen, eine dauernde Anwendung auf dieſes Wirkliche, aber der Inhalt jedes dieſer Begriffe bleibt für ſich ſelbſt vollkommen gleich, und allem Wechſel enthoben. Und dies ſelbſt keineswegs ſo, daß nun der Begriff, völlig ohne Werth für die Wirklichkeit, ſeiner Identität mit ſich ſelbſt und ſeiner feſtſtehenden Beziehungen zu andern ſich in einer beſondern Welt für ſich erfreute, ſondern ſein eigner Inhalt und dieſe Beziehungen bleiben bei alledem geſetzgebend und beſtimmend für die Geſtalt des ſtetigen Fluſſes, in welchem ſich das Wirkliche befindet. Denken wir uns die Spannung einer Saite durch eine ſtetig an ihrem Ende wirkende Kraft ſtetig wachſen und zugleich ſie ſelbſt auf irgend eine Weiſe dauernd in Schwingungen geſetzt, ſo wird ſie während keiner noch ſo kleinen merklichen Zeitdauer einen Ton von ſich ſelbſt gleicher Höhe angeben, ſondern der entſtehende Ton nimmt ſtetig an Höhe zu. Aber dieſe ſtetige Veränderung des ganzen, eine endliche Zeit füllenden Hörbaren ändert doch die Thatſache nicht, daß jeder einen unendlich kleinen Augenblick erklingende Ton, den wir aus der ganzen Reihe in Gedanken herausheben, eine ganz beſtimmte Höhe hat, oder ein Ton iſt, der ſich feſt und unwandelbar von jedem andern unterſcheidet. Die Begriffe dieſer verſchiedenen Töne gehn nicht im mindeſten in den beſtändigen Fluß ein, den die in einander verſchwindenden, erklingenden Beiſpiele derſelben in der Wirklichkeit bilden. Und es iſt nicht nöthig, nur in Gedanken den ſich ſelbſt gleichen Ton aus jenem Fluſſe herauszuheben; unterbrechen wir in einem beſtimmten Augenblicke die Zunahme der ſpannenden Kraft und machen dadurch die eben vorhandene Spannung der Saite conſtant, ſo hören wir jetzt dauernd den beſtimmten Ton, den das Wachſen der Tonhöhe bis zu dieſem Augenblicke erreicht hat; und dieſer beſtimmte Ton iſt immer ſich ſelbſt gleich, und wird dadurch nicht

ſelbſt ein anderer, daß bei ſtetig wachſender Spannung der Saite unſere Empfindung nur durch ihn hindurchgeführt worden wäre, ohne irgend eine angebbare Zeitdauer bei ihm zu verweilen. Unterbrechen wir ferner das Wachsthum der Spannung in einem zweiten Augenblick, ſo erhalten wir in dem nun dauernd gemachten Endton den zweiten andern Ton, den die wachſende Tonhöhe bis zu dieſem andern Augenblicke erreicht hat, und dieſer Ton ſteht zu dem erſten, ſei es als deſſen Terz oder Quint oder als welches Intervall ſonſt, in einem ganz beſtimmten Verhältniß, deſſen Begriff und Eigenthümlichkeit ganz unabhängig davon gültig iſt, ob vom erſten zum zweiten Ton der Uebergang ſo oder anders geſchieht. Denken wir uns endlich, um dies Beiſpiel zu erſchöpfen: ehe die Kraft zu wirken begann, habe die Saite mit ihrer damaligen Spannung den Ton c dauernd angegeben, man kenne ferner den Augenblick, in welchem die Spannung zu wachſen anfing, kenne die Beſchleunigung der ſpannenden Kraft, endlich das Geſetz, nach welchem die hörbaren Tonhöhen von den Spannungsgraden derſelben Saite abhängen, ſo wird man unzweifelhaft im Stande ſein, denjenigen Ton vorauszubeſtimmen, welchen nach einer beliebigen Anzahl von Zeiteinheiten die Saite als dauernden Endton angeben muß, ſobald man nach Verfluß dieſer Zeit den Zuwachs ihrer Spannung unterbricht. Und dies heißt mit andern Worten: in dem Fluß des Geſchehens bleiben die Begriffe, durch welche jeder niemals ruhende und ſeiende, vielmehr blos werdende und vergehende Moment dieſes Fluſſes beſtimmt wird, nicht nur für ſich, als Beſtandtheile einer Begriffswelt, conſtant und ſich ſelbſt gleich, ſondern ſie üben auch eine bleibende Herrſchaft über jene vergängliche Wirklichkeit; aus ihren gegenſeitigen Beziehungen zu einander können wir den Fluß des Wirklichen berechnen und können vorausſagen, welchem jener Begriffe derſelbe in einem beſtimmten Augenblicke eine augenblickliche Wirklichkeit verſchaffen wird. Doch, es iſt im Grunde überflüſſig, antiken Irrthümern zu

Liebe ſo weitläuftig zu erörtern, was unſerer Zeit geläufig iſt. Seit der Ausbildung der Naturwiſſenſchaften und ihres vorzüglichſten Werkzeugs, der Analyſis des Unendlichen, zweifelt Niemand mehr, daß eine und dieſelbe mathematiſche Wahrheit die Verhältniſſe des ſtetig Veränderlichen ebenſo ſicher wie die des ewig Dauernden beherrſche; während das Alterthum Erkenntniß nur möglich glaubte, wo feſte, gegeneinander beziehungsarme Begriffe jeder ſein Gebiet in dauernden Geſtaltungen beherrſchen, findet die Gegenwart eine lohnende Erkenntniß erſt in der Erforſchung der Geſetze, die das Veränderliche durchziehen und die Form ſeiner Veränderung beſtimmen.

Eilen wir denn zur Gegenwart zurück. So wie wir in dem eben ausgeführten Beiſpiel zwar die Veränderlichkeit des Wirklichen zugaben, nach der es nicht iſt, was es war, die Feſtigkeit der Begriffe dagegen behaupteten, die jeden Moment dieſes unſteten Daſeins meſſen, ganz ebenſo werden wir auch die andern Beiſpiele, die Hegel anführt, beurtheilen. Wir werden gar nicht mit ihm ſagen, das Leben trage in ſich den Tod, ſondern nur das Lebendige trägt ihn in ſich. Denn nicht das Leben ſtirbt, noch geht ſein Begriff jemals in den ſeines Gegentheils über, ſondern die realen Elemente, welche in dem einzelnen Lebendigen ſeinen Begriff verwirklichen, fügen ſich nur eine Zeit lang in die Verknüpfung, die es verlangt, und ſtreben aus ihr wieder hinaus, indem ſie Antrieben folgen, die nicht der Begriff des Lebens, ſondern der gegen ihn gleichgültige allgemeine Zuſammenhang der Naturwirkungen ihnen mittheilt. Und wenn das höchſte Recht in das höchſte Unrecht übergehen ſoll, ſo heißt auch dies nicht, jenes Recht ſelbſt werde in dem juriſtiſchen Sinne zum Unrecht, in welchem dieſes dem Recht entgegen ſteht. Im Gegentheil, wäre es ſo, ſo würde die Menſchheit nie in dieſem Satze eine herbe Klage ausgeſprochen haben, denn es wäre ja das Glücklichſte, was geſchehen könnte, wenn das auf die Spitze getriebene Recht in dem Augenblicke, wo es zu verletzen anfängt,

von ſelbſt in Unrecht überginge, d. h. ſeine rechtliche Geltung verlöre. Der wahre Sinn iſt ja vielmehr dieſer, daß der ewige Sinn des Rechten, der an ſich noch kein juriſtiſches Recht iſt, aber aller Bildung deſſelben zu Grunde liegt, wenn er auf die gegebenen menſchlichen Verhältniſſe angewandt wird, eine Menge einzelner, nun erſt beſtimmt erkennbarer Rechte hervorbringt, deren jedes eine begrenzte Gruppe menſchlicher Verhältniſſe beherrſchen ſoll. Aber die Verhältniſſe eben ſind nicht von der Art, daß die eine ſolche Gruppe derſelben reinlich neben der andern läge, ſondern ſie erzeugen Fälle, die formell ohne Zweifel einem jener beſtimmten Rechtsſätze untergeordnet ſind, obgleich um ihres materiellen Inhalts willen dieſer Rechtsſatz aus ihnen nicht mehr das Gerechte entwickeln kann, zu deſſen Begründung er wie alle ſeines Gleichen urſprünglich allein gebildet wurde. Man kann leicht dieſe Beiſpiele vermehren und wird durch ſie zuerſt zu der allgemeinen Behauptung kommen, daß nicht die Verſtandesbegriffe, durch welche wir die einzelnen Momente des Endlichen beſtimmen, einer Dialektik unterliegen, die ſie in ihr Gegentheil umſchlagen ließe, ſondern nur das Endliche ſelbſt erfährt dieſen Uebergang, indem ſeine veränderliche Natur durch Antriebe, welche nicht von jenen Begriffen herrühren, aus dem feſtſtehnbleibenden Gebiete des einen derſelben in das ebenſo feſte Gebiet des anderen übertritt.

Indeſſen iſt ſo die Sache nicht erſchöpft. Mit Recht behaupten wir, der Begriff des Lebens verlange nur Leben und niemals Tod; mit Recht auch, ſelbſt in der allgemeinen Verknüpfung phyſiologiſcher Functionen, durch welche in dem Thierkörper das Leben verwirklicht wird, liege an ſich nicht allgemein ein Hinderniß ewiger Fortdauer; nur die Benutzung der beſtimmten Stoffe, die an der Erdoberfläche ſich finden, zum Bau des Körpers und nur die Eigenthümlichkeit der äußern Verhältniſſe, unter denen das Leben hier gedeihen muß, führe die Bedingungen des Unterganges herbei. Aber wenn wir hierin Recht

haben, ſo entſteht um ſo mehr die Frage, woher dieſe wirklichen Thatbeſtände kommen, welche die wandelloſe Geltung der allgemeinen Begriffe in Bezug auf das Endliche hindern? Zwei Anſichten ſtehen hierüber einander entgegen; die eine erklärt die reine Darſtellung der Begriffe für die Aufgabe der Endlichkeit, hinter welchem Ziele dieſe aus unerklärlicher Unfähigkeit zurückbleibe; die andere nimmt jenen Wechſel, durch den die Erſcheinungen aus dem Gebiet des einen Begriffs in das eines andern übergehen, ſelbſt mit in deren Beſtimmung auf, und behauptet, auf etwas Anderes, als auf dieſe Veränderlichkeit, die in jedem ihrer Momente durch ein anderes Maß zu meſſen ſei, habe die Weltordnung es von Anfang an nicht abgeſehen. Das Leben des Lebendigen ſollte nicht ewig ſein, ſondern in den Tod übergehen; dazu ſind jene Bedingungen geordnet, um dieſen Uebergang zu verwirklichen. Schließen wir uns dieſer letzten Anſicht an, und verallgemeinern ſie, ſo bleibt zwar jeder von jenen Verſtandesbegriffen, durch die wir die Erſcheinungen meſſen, in ſich ſelbſt feſt und einig, ohne in einen andern überzugehen, aber der Verſtand irrt ſich gleichwohl, wenn er meint, durch Anlegung dieſer Begriffe als zureichender Maßſtäbe das Wirkliche ſo zu faſſen wie es iſt; ſie gelten wohl von ihm, aber nur einen Augenblick, und dann entſchlüpft es ihnen; dies ſelbſt aber iſt kein grundloſer Zufall, ſondern alle jene Begriffe haben vermöge der allgemeinen Weltordnung die Beſtimmung, daß ſie in beſtimmter Reihenfolge wechſelnd, nicht aber jeder ſtetig, in Bezug auf das gelten ſollen, worauf ſie überhaupt ſich beziehen. In dieſer Art würde daher eine Erkenntniß, welche ſich in den letzten oder urſprünglichſten Sinn der Weltordnung zu verſetzen wüßte, auch von einer Dialektik der Verſtandesbegriffe ſprechen können; im Auftrage jener höchſten weltordnenden Idee würde jeder von ihnen, für ſich bleibend, was er iſt, ſeine Herrſchaft über das eben noch von ihm beherrſchte Endliche in beſtimmter Reihenfolge einem andern, vielleicht ſeinem Gegentheile abtreten

müſſen. Und in dieſer Weiſe laſſen wir uns gefallen, daß Hegel das Bemühen, durch dieſe Begriffe das Weſen der Dinge zu fixiren, das blos verſtändige Erkennen, als unfruchtbar verwirft, ein vernünftiges Erkennen dagegen preiſt, welches im Bewußtſein deſſen, was die höchſte Idee mit der Welt will, den Dingen in die nothwendigen Widerſprüche ihrer Natur nachfolgt.

Solche Nachfolge aber bedarf eines Leitfadens; Hegel glaubte ihn in ſeiner berühmten dialektiſchen Methode gefunden zu haben, welche nicht ſo völlig das Denken der Philoſophirenden lange Zeit beherrſcht haben würde, wenn ſie nicht, wie mißverſtändlich auch immer, in der Natur und den Bedürfniſſen unſerer Erkenntniß ihre ſtarken Wurzeln hätte. Die Geſchichte der deutſchen Philoſophie mag nachweiſen, wie die äußere Form der Methode allmählich entſtand: wie ſchon Kant, als er Einheit, Vielheit und Allheit, Bejahung, Verneinung und Beſchränkung unter ſeinen urſprünglichen Verſtandesbegriffen aufführte, die „artige Bemerkung“ eines Gegenſatzes zwiſchen den beiden erſten Gliedern dieſer Gruppen und einer Verſchmelzung der Gegenſätze in dem dritten machte; wie Fichte in dem Rhythmus von Theſis, Antitheſis und Syntheſis fortſchritt; wie endlich Schellings Identität ſich in Gegenſätze ſpaltete und dieſe zur Indifferenz wieder zuſammennahm. Dieſe Gedankengänge waren jedoch durch beſondere inhaltliche Aufgaben veranlaßt, und galten abgeſondert von dieſen noch nicht als allgemeine Methode der Erkenntniß. Wie Hegels Dialektik dieſen Anſpruch erheben konnte, verſuche ich ganz exoteriſch aus Gründen, die Hegel ſelbſt verſchmäht haben würde, zu verdeutlichen.

Um Natur und Grund einer ſinnlichen Wahrnehmung, ſei es einer Röthung des Himmels, zu errathen, bewegen ſich unſere Gedanken ſo. Das Wahrgenommene X muß wenigſtens ſo weit deutlich ſein, daß es uns Veranlaſſung gibt, verſuchsweis einen beſtimmten Thatbeſtand A als erklärenden Grund ihm unterzuſchieben; wäre die Wahrnehmung ihrem Inhalt nach vollkommen

unklar, was ſie freilich nicht ſein könnte, ohne überhaupt aufzuhören, ſo würde ſie auch nie einer Aufklärung fähig ſein. Wir machen nun jenen Verſuch und ſetzen X = A, z. B. den Mondaufgang als Urſache der wahrgenommenen Röthung. Sobald dies geſchehen iſt, treten, indem wir nun A mit X vergleichen, ſofort in dem X früher überſehene Eigenſchaften hervor, durch die es ſich von A unterſcheidet. Wir geben deshalb nicht nur unſere erſte Vermuthung auf, ſondern werden durch dieſe jetzt deutlicher gewordenen Züge des X zugleich auf eine beſtimmte andere Vermuthung B hingewieſen; vielleicht ſetzen wir jetzt die Urſache der Röthung in eine Feuersbrunſt. Auch dieſe zweite Gleichung X = B unterliegt derſelben Vergleichung und Berichtigung, und die ganze Gedankenbewegung dieſes Rathens endigt erſt, wenn wir eine Vermuthung X = M gefunden haben, welche zwiſchen dem wahrgenommenen Inhalt des X und der Natur des zur Erklärung angenommenen M durchaus keinen Mangel an Uebereinſtimmung übrig läßt. So lange nun, wie in dieſem Falle, die gegebene Wahrnehmung X, wenn auch unverſtanden, doch in ihrem thatſächlichen Inhalt vollſtändig beſtimmt iſt, und eben ſo der Grund, um deswillen A oder B nicht zu ihrer Erklärung genügt, eingeſehen wird, ſo lange ſind wir uns auch bewußt, daß der geſchilderte Vorgang eine von uns in beſtimmter Abſicht geleitete Bewegung unſerer Gedanken iſt, durch welche wir unzulängliche Deutungen des Wahrgenommenen zurücknehmen und durch beſſere erſetzen. Nicht immer befinden wir uns jedoch in dieſem Falle; anſtatt einer wirklichen Wahrnehmung müſſen wir zuweilen einen Inhalt, den wir nur meinen, aber gar nicht wirklich vorſtellen, auf ähnliche Weiſe zu beſtimmen ſuchen; ſo z. B. wenn wir einen Namen, der uns nicht einfallen will, durch verſuchsweis angenommene andere zu errathen hoffen. In dieſem Falle iſt X, welches wir meinen, gar nicht gegeben; gleichwohl empfinden wir, daß die angenommenen falſchen Namen einen Eindruck machen, welcher mehr oder weniger dem ähnelt

oder widerſpricht, den der geſuchte richtige machen würde. Allgemein: wenn wir Etwas meinen, ſo wiſſen wir zwar geradezu das Gemeinte nicht auszuſprechen, aber wir können ſehr wohl unterſcheiden, ob eine dafür uns angebotene Bezeichnung genau das ausdrückt, was wir meinen oder nicht. Und deshalb kann auch in dieſem Falle ganz dieſelbe Gedankenbewegung entſtehen, welche zu einem endlichen erſchöpfenden Ausdruck des Gemeinten führt, indem ſie alles Taugliche verſuchsweis angenommener Ausdrücke feſthält, und das Untaugliche nach und nach tilgt. Weil wir aber in ſolchen Fällen uns der Gründe, um derenwillen dieſe einzelnen Ausdrücke ungenügend und der Uebergang von einem zum andern nothwendig iſt, nicht mehr deutlich bewußt ſind, ſondern dies Ungenügen und den Drang zum Fortſchritt nur fühlen, ſo tritt hier die Verlockung leicht ein, dieſe ganze Bewegung, welche nur eine fortſchreitende Verbeſſerung unſerer Vorſtellung vom Gegenſtande iſt, für eine dem Gegenſtande ſelbſt angehörende Entwicklung anzuſehen, durch welche er vor dem zuſchauenden Auge unſers Bewußtſeins die Wandelungen ſelber durchläuft, denen in Wahrheit nur unſere Vorſtellung von ihm unterliegt.

Die Betrachtung geringfügiger Gegenſtände würde gleichwohl dieſe Verlockung leicht überwinden; aber Hegels Speculation hatte ihre Geſammtaufgabe in einen Anfangspunkt zuſammengedrängt, der ſolcher Verführung Macht gab. Das dem gewöhnlichen Bewußtſein noch völlig dunkle und unfaßbare Abſolute, jener einzige höchſte Weltgrund, den wir wohl meinen, aber nicht ſagen können, ſollte durch die Philoſophie in deutliche Begriffe zerlegt und durch ſie zur Erkenntniß gebracht werden. Es konnte nur ſo geſchehen, daß dieſem höchſten Inhalt unſerer Ahnung verſuchsweis eine Definition gegeben wurde, die ohne ihn zu erſchöpfen nur das hervorhob, was wir zunächſt als das Gewiſſeſte von ihm wiſſen, dies alſo, daß er Sein, nicht aber Nichtſein bedeute; Sein aber nicht in einer der beſonderen Be-

deutungen, in welcher es verſchiedenen Gruppen des Wirklichen verſchieden zukommt, ſondern in jener allgemeinſten, welche nur den in dieſen allen gemeinſam enthaltenen Gedanken der Bejahung oder Setzung feſthält. Als man aber dieſes Sein mit dem gemeinten Abſoluten verglich, zeigte es ſich die Herrlichkeit desſelben auszudrücken ſo unfähig, daß es in ſeiner vollkommenen Inhaltsleere nicht einmal von dem Nichtſein, das man gewiß nicht gemeint hatte, ſich unterſcheiden ließ. Eine Verbeſſerung war deshalb nöthig, um dieſen Unterſchied zu ſichern; der Begriff des Daſeins, welcher dieſer Verwechſelung nicht mehr unterliegt, erſetzte den des Seins. Was uns nun hier als eine fortſchreitende Berichtigung unſerer unvollkommenſten Vorſtellung vom Abſoluten erſcheint, das tritt in Hegels bekanntem Anfang: Sein gehe über in Nichts und ſtelle ſich durch Werden zum Daſein her, als eine innere Entwicklung des Abſoluten ſelbſt auf, und ebenſo werden in ſeiner Logik alle ſpäteren Aufklärungen, die wir uns über deſſen Weſen verſchaffen, als Stufen und Durchgangspunkte gedeutet, welche zu erſteigen und zu durchlaufen die eigne Lebensgeſchichte des Abſoluten bilde. Hegel ſelbſt verräth die eigentliche Herkunft dieſes Fortſchritts, indem er die Reihe dieſer Stufen zugleich eine Reihe von immer vollkommneren Definitionen nennt, durch welche nach und nach das Weſen des Abſoluten begrifflich erſchöpft werde. Doch der Beweggründe, durch die wir eigentlich dieſen unſern Gedankengang leiten, geſchieht keine Erwähnung, ſondern der Gegenſtand unſerer Gedanken durchläuft durch eigne Triebkraft dieſe Stufenleiter, in welcher der Fortſchritt nur durch ein unausſprechliches Gefühl des Paſſenden, vollkommen Dem ähnlich, was wir poetiſche Gerechtigkeit zu nennen pflegen, bewirkt wird.

Die beſtimmtere Form, in welcher nun die Methode angewandt wird, läßt ſich von einem andern Punkte aus verſtehen. Vom Abſoluten wiſſen wir nicht, was es iſt, wohl aber, was ſeine Annahme uns wiſſenſchaftlich leiſten ſoll. Können wir

daher aus ſeinem unbekannten Weſen nichts ableiten, ſo muß dies Weſen doch formell alle die Eigenſchaften haben, ohne die es nicht Princip aller Wirklichkeit wäre, denn dazu war es ja berufen. Nun wäre ein Princip nicht Princip, wenn es nicht den Reichthum der künftigen Entwicklung unentwickelt in ſich trüge, noch viel geſtaltloſer in eine ununterſchiedene Einheit zuſammengeſchloſſen, als das Samenkorn die künftige Pflanze birgt. So iſt das Princip an ſich das, was werden ſoll. Aber es wäre auch nicht Princip, wenn es ewig in dieſer Einheit verharrte, und eben ſo wenig, wenn das, was aus ihm entſpränge, nicht eine mit ſeiner eignen Einheit contraſtirende Mannigfaltigkeit wäre. So entwickelt ſich denn der Keim in die Pflanze, die ihm gegenüber zwar ſeine Verwirklichung, aber zugleich Beſchränkung und Verendlichung iſt. Denn der Baum, ſo wie er wirklich ausgewachſen iſt, in dem Maße ſeiner Höhe und der maleriſchen Geſtaltung ſeiner ungleich entwickelten Aeſte von Wind und Wetter bedingt, bleibt zwar in den Grenzen deſſen, was ſein Keim ihm vorzeichnete, verwirklicht aber doch nur eine Geſtalt mit Ausſchluß der übrigen, die derſelbe Keim unter andern Verhältniſſen getrieben hätte. Allgemein: was aus einem Principe folgt, iſt eine einzelne Folge deſſelben und drückt ſeine Kraft nur einſeitig nach beſtimmter Richtung aus; deshalb iſt alle Entwicklung zwar Verwirklichung, zugleich aber auch im Sinne eines wiederaufzuhebenden Mangels ein Andersſein des Anſich. Nun mag in der Summe aller Folgen die ganze Kraft des Princips vorhanden ſein; aber ſo lange dieſe Totalität nur in jener Summe zerſtreut läge, wäre ſie ſelbſt nur an ſich vorhanden; es bedarf noch einer dritten Form, welche die Mannigfaltigkeit, in die das Eine ausgebrochen iſt, ihm ausdrücklich unterwirft und durch Verneinung ihrer Beſchränktheit ſie in das Princip zurückleitet. Nicht ganz freilich zurück; denn die neu erreichte Einheit iſt nicht die urſprüngliche der Unentſchiedenheit, ſondern eine höhere, bereichert durch die Entwicklung, welche das Princip

nun hinter ſich hat. Mit dieſem Fürſichſein ſchließt die Dreizahl der dialektiſchen Momente ab. Auch dieſe Wurzel der Methode deutet Hegel unwillkürlich an, indem er, nach dem erſten Anfangspunkte aller Speculation fragend, ſogleich als das am nächſten Liegende den Begriff des Anfangs ſelbſt zu zergliedern vorſchlägt, und aus ihm nahezu daſſelbe findet, was wir eben aus dem Begriffe des Princips gefunden haben.

Aber aus dieſen beiden logiſchen Keimen der dialektiſchen Methode würde ſich doch weder der Zauber, den ſie ſo lange über die Geiſter geübt hat, noch auch nur die Möglichkeit ihrer Anwendung ſelbſt hinlänglich begreifen laſſen, wenn ſie nicht drittens mit unmittelbaren Anſchauungen zuſammenträfe, welche in großen und wichtigen Gebieten der Wirklichkeit den von ihr aufgeſtellten Schematismus als thatſächlich herrſchendes Entwicklungsgeſetz nachzuweiſen ſchienen und dadurch eben zugleich lehrten, welche lebendige Bedeutung die abſtracten Formeln desſelben in ſich aufnehmen oder durch ſich andeuten können. Nachdem einmal die menſchlich unabweisliche Sehnſucht nach Einem höchſten Grunde der Welt das Wort genommen, ordneten ſich dieſem Anfangspunkte und der in ihm enthaltenen maßgebenden Wahrheit gegenüber Natur und Geiſterreich von ſelbſt in die Stellung des Andersſeins und der Rückkehr aus ihm. In ſich aber beruhte wieder das geiſtige Leben auf der Selbſtheit des Ich, das an ſich wohl das Weſen des künftigen Geiſtes iſt, aber was es iſt oder ſein ſoll, doch nur durch Verkehr mit einer Außenwelt und mannigfach von ihr empfangne Eindrücke werden kann, aber auch wieder nicht wird, ſo lange es ſich an dieſe ihm aufgedrängten Zuſtände hingibt, ſondern nur wenn es mit der Kraft ſeiner Einheit denkend oder handelnd auf ſie zurückwirkt und ſo aus dem Andersſein der Erfahrung in das Fürſichſein des unter allgemeine Geſichtspunkte ſie wieder aufhebenden Geiſtes ſich rettet. Die Natur aber anderſeits ſchien ebenſo zuerſt in dem durch keine Gattungsbegriffe beherrſchten Spiele

ihrer physikalischen Ereignisse nur das noch unentschiedene Ansich, den Vorrath der Kräfte zu zeigen, aus denen etwas werden kann; in den bestimmteren Gestalten der organischen Welt verendlicht und formt sie dies ungebundene Wirken zu Erzeugnissen von festem Plane; in der thierischen Seelenwelt scheint sie sich selbst wieder zu ergreifen und sich in empfindenden Subjecten des Werthes und Sinnes ihrer unbewußt ausgeführten Thätigkeiten zu erfreuen. Es ist nutzlos, diese Beispiele zu häufen; daß solche Deutungen der Erscheinungen dem menschlichen Gemüth unvermeidlich sind, wird man eben so zugeben, wie das andere, daß in jedem dieser großen Beispiele die Dreiheit der dialektischen Momente wieder in einem besondern Sinne gesucht und gefunden wird; eine Unbestimmtheit übrigens, die nach der allgemeinen Sinnesart der Menschen den Reiz der ahnungsvollen Fernsichten, welche sich eröffnen, nicht zu vermindern, sondern zu erhöhen dient. Die Möglichkeit nun, sich zur Rechtfertigung der Methode auf diese großen und eindrucksvollen Beispiele ihrer sichtlichen Geltung zu beziehen, hat nicht nur das Zutrauen zu ihr gestärkt, — wenn nicht mit noch mehr Recht eben diese Beispiele als die ursprünglichen Anschauungen zu betrachten sind, aus denen die Methode floß; — sondern auch die Allgemeinheit der Anwendung dieser ruht nur hierauf. Denn jetzt erst konnte man glauben, den Rhythmus entdeckt zu haben, in welchem der schaffende Weltpuls überall schlägt; und während die früheren Gesichtspunkte nur einmal die Unterscheidung des Weltinhaltes in jene drei Momente rechtfertigten, so durfte man jetzt annehmen, daß an jedem Punkte dieser großen Welle der Dinge sich bis ins Unendlichkleine hinab derselbe dreitheilige Wellenschlag wiederholen werde. Auch dies ist eine Ueberzeugung von eigentlich nur ästhetischer Glaubwürdigkeit. Logisch hätte Nichts die Möglichkeit verhindert, daß in jeder einzelnen von jenen großen Abtheilungen der Wirklichkeit, eben der specifischen Bedeutung einer jeden gemäß, die Entwicklung des Absoluten sich

in einer beſondern Form weiter fortſetzen würde. Die Verſenkung der Phantaſie in jene großen Anſchauungen ſchien dagegen die Gleichförmigkeit der dialektiſchen Bewegung durch das ganze Weltall zu beſtätigen, und ſo erſt errang die Methode das Zugeſtändniß, das ganz allgemeine dem wahren Weſen der Dinge entſprechende Entwicklungsmittel jegliches Gedankeninhalts zu ſein.

Die Zeit hat über dieſen Ausſpruch gerichtet. Jede Methode bedarf freilich zu ihrer Anwendung noch mancher Nebenanweiſung; aber vermittelſt dieſer dialektiſchen ſind in Hegels Schule Verſchiedene von gleichen Ausgangspunkten zu allzu verſchiedenen Endpunkten gelangt. Man kann ſich jetzt wohl eingeſtehen, daß ſie überhaupt keine Methode, ſondern eine Aufgabe iſt; die Aufgabe nämlich, durch irgend welche nicht vorgeſchriebenen Mittel geſchmackvoller Reflexion eine zuſammengehörige Gruppe von Begriffen in eine fortſchreitende Reihe triadiſcher Cyclen zu ordnen. Als Methode gehandhabt, hat dieſe Dialektik auch in Bezug auf Aeſthetik manche Nachtheile zu beklagen gegeben: Ablenkung der Aufmerkſamkeit von dem Inhalt der fraglichen Gegenſtände auf die unfruchtbaren Zwiſte über ihren richtigen Ort im Syſtem; eine gewiſſe Mißwilligkeit, Fragen in der Geſtalt zu beantworten, in welcher ſie für das unbefangne Bewußtſein von Werth ſind, und den Hang, ſie vorher ſo umzuformen, daß alles Intereſſe an ihrer Beantwortung verſchwindet; endlich die bleibende Unklarheit darüber, ob in jedem Falle die dialektiſche Wechſelabhängigkeit zweier Begriffe ihnen als Begriffen, und nicht vielmehr als Eigenſchaften deſſen gilt, an dem ſie vorkommen. Dem Folgenden dieſe Beſchwerden überlaſſend, beſtreiten wir dagegen Hegels Ausſpruch nicht, daß erſt das Innewerden und die Beachtung der den Dingen inwohnenden Dialektik den richtigen Sinn für das Schöne und die für die Aeſthetik unentbehrliche Stimmung aller Gedanken hervorgebracht habe. Denn die Anerkennung jener Dialektik, ſo wie wir ſie oben zugaben, iſt unabhängig von Werth und Unwerth der dia-

lektiſchen Methode, durch welche dieſe Schule ſie wiſſenſchaftlich zu beherrſchen dachte. Ja ſelbſt die Schwäche dieſer Methode, die verſtandesmäßig unnachweisliche, nur als poetiſche Gerechtigkeit empfindbare Nothwendigkeit ihres Ganges läßt eine Rechtfertigung zu, ſobald wir für ſie auf den Ruhm, den man ihr am liebſten ſichern möchte, nämlich eben den, eine Methode zu ſein, verzichten dürfen. Sehen wir die Welt nicht blos als Beiſpielſammlung allgemeiner Begriffe, höchſtens allgemeiner Geſetze an, glauben wir vielmehr an einen Plan in ihr, welcher die einzelnen Theile der Wirklichkeit zu dem Geſammtausdruck einer Idee verbindet, ſo werden wir auch nicht mehr glauben, daß die abwechſelnde Herrſchaft der Begriffe über das Endliche, oder mit andern Worten die Unruhe, mit der das Endliche aus dem Gebiet des einen Begriffs in den eines andern übergeht, nach dem Maßſtab der blos logiſchen Verwandtſchaften dieſer Begriffe geordnet ſei. Dieſe Dialektik wird vielmehr von dem Werthe abhängen, den jeder dieſer Begriffe für die Verwirklichung jener Idee hat; eine ſolche wechſelſeitige Beziehung zweier Begriffe aber, die aus dem Werth ihres Inhalts für den Ausdruck eines Gedankens hervorgeht, verknüpft nicht am nächſten das logiſch Verwandteſte, ſondern unberechenbar auch das logiſch einander Fremdeſte. Kein Bedenken ſteht daher dem Bekenntniß entgegen, daß die Nothwendigkeit, welche die Herrſchaft des einen Begriffs über das Endliche der Herrſchaft eines andern weichen läßt, im letzten Grunde in der That nur in Geſtalt einer poetiſchen Gerechtigkeit unmittelbar angeſchaut, aber nicht durch Beweismittel des Denkens abgeleitet und eingeſehn werden kann. Nur die Erkenntniß freilich kommt zu kurz, wenn wir in der Aufſuchung des thatſächlichen Inhalts dieſer Dialektik der Dinge uns einem Verfahren überlaſſen, deſſen Triebkraft nur in dem beſteht, was uns in augenblicklicher oder dauernd gewordener, dennoch nur individueller Stimmung als ſolche Gerechtigkeit erſcheint; alle Kunſtgriffe eines von Stimmungen unabhängigen Denkens

müßten vielmehr aufgeboten werden, um jeden Schritt jener ſachlichen Dialektik als thatſächlich gültig ſicher zu ſtellen. Doch dieſer Gedanken weitere Verfolgung überſchreitet den Zweck meiner Darſtellung, die nur zu fragen hat, wo innerhalb einer ſolchen Weltanſicht der Ort der Schönheit und der Ausgangspunkt äſthetiſcher Unterſuchungen ſich findet.

Die ausführliche Einleitung in die Vorleſungen eröffnet uns, daß Hegels Aeſthetik nur das Schöne der Kunſt zu behandeln beabſichtige. Und dies nicht aus willkürlicher Begrenzung ihrer Aufgabe, wie ſie ohnehin jeder Wiſſenſchaft freiſtehe, ſondern weil die Kunſtſchönheit als aus dem Geiſte geborne oder wiedergeborne um eben ſo viel höher über dem Naturſchönen ſtehe, als der Geiſt und ſeine Erzeugniſſe über der Natur und ihren Erſcheinungen. Höher ſtehen freilich ſei noch ein unbeſtimmter Ausdruck; er bedeute hier, daß der Geiſt erſt das Wahrhaftige, alles in ſich Befaſſende ſei, alles Schöne wahrhaft ſchön nur als dieſes Höhern theilhaftig, das Naturſchöne nur ein Reflex des dem Geiſte gehörigen Schönen, eine unvollſtändige Weiſe, die ihrer Subſtanz nach im Geiſte ſelbſt enthalten ſei. Die Klarheit dieſer letztern Ausdrücke iſt nicht erheblich größer, als die der frühern, doch können wir die auffallende Ausſchließung der Naturſchönheit, über die dennoch Hegel ſpäter ſich äußert, begreifen, ohne ſie eben ſo zu billigen. Wie ſehr auch die Schönheit, die wir an den Gegenſtänden finden, von ihnen ſelbſt und von ihren an ſich beſtehenden Verhältniſſen abhängt: als Schönheit, als ein genoſſener Werth, beſteht ſie allerdings nur in dem Geiſte, auf welchen die Gegenſtände wirken. So, als Erſcheinung im Seelenleben, hatte auch die frühere Aeſthetik ſie aufgefaßt, und ſelbſt die Anſichten, welche ihren Grund in unbedingt wohlgefälligen Verhältniſſen eines Mannigfaltigen ſuchen, können dieſe Verhältniſſe ſelbſt nur im Geiſte auffinden. Denn jede Symmetrie verſchiedener Elemente gehört weder dem einen, noch dem zweiten, noch dem dritten

derſelben als Eigenſchaft; was ſie aber als beſtehendes Verhältniß zwiſchen ihnen bedeute, ſo lange dieſe Elemente ſelbſt ſich ihrer nicht genießend erfreuen, würden wir nicht zu ſagen wiſſen; ſie iſt nur, ſofern ſie wahrgenommen, und hat Werth nur, ſobald dieſer Werth gefühlt wird. So entſteht jegliche Schönheit formaler Verhältniſſe erſt in dem Geiſte, deſſen beziehende Thätigkeit das Mannigfache zuſammenfaßt, oder von dem Eindruck ſeiner Beziehungen zum Gefühl erregt wird; ſie iſt Etwas, was der Geiſt über die Dinge denkt, nicht Etwas, was die Dinge ſind. Schien es unbefriedigend, ſie, die wir ſo gern als eignes Verdienſt der Gegenſtände ſchätzen, nur als unſere Anſicht derſelben zu faſſen, ſo blieb Nichts übrig, als in den Dingen ſelbſt dieſelbe Empfänglichkeit vorhanden zu glauben, die in uns die Schönheit möglich macht; alle Dinge mußten beſeelt und lebendig ſein, um ihre eignen Verhältniſſe ebenſo zu genießen, wie ſie von uns im Gefühle der äſthetiſchen Luſt genoſſen werden. In Schelling trat dieſer Gedanke auf; die blinde Wirkſamkeit der Natur war doch nicht ganz blinde Nothwendigkeit; ein träumender Naturgeiſt erfreute ſich, indem er ſchuf, zugleich des Werthes der Formen und Verhältniſſe, die er bildete. Hegel, ſeine Geringſchätzung der Naturſchönheit rechtfertigend, bemerkt, daß niemals der Geſichtspunkt der Schönheit gewählt worden ſei, um die Naturerſcheinungen als Ganzes zu erfaſſen; er hätte ſich hier an Schellings Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur erinnern können, die zwar einen ſolchen Verſuch nicht durchführt, aber zeigt, daß er dieſer Anſicht von der Geiſtigkeit der ſchaffenden Naturtriebe nicht fremd iſt. Die entſchiedener untergeordnete Stellung, welche für Hegel die Natur dem Geiſte gegenüber einnimmt, läßt jedoch für ihn alle Schönheit der Natur als unvollkommenen Vorſchein deſſen erſcheinen, was in voller Kraft erſt der Geiſt zu verwirklichen vermag. Nicht blos in künſtleriſcher Nachbildung, ſondern auch in der Wahrnehmung der natürlichen Schönheit ſind wir genöthigt, und zum Theil

durch günſtige Eigenthümlichkeiten unſerer Organiſation befähigt, über viele ſtörende Elemente hinwegzuſehen, welche ſie unterbrechen, und Manches hinzu zu ergänzen, was zu ihrer Vollſtändigkeit fehlt. Anſtatt der ſtets einigermaßen unreinen Verhältniſſe von Tönen, die erklingen, hören wir die reine Harmonie, die da ſein ſollte; anſtatt der im Kleinen unregelmäßig verſtreuten Farbenpunkte, die wirklich auf einer Ebene vorhanden ſind, ſehen wir die reine Kreislinie, der ihre Vertheilung ſich nähert, ohne ſie je zu erreichen; jede in der Natur gegebene Form erweckt in uns dieſes Beſtreben der Idealiſirung, und reizt uns, anſtatt ihrer das Vollkommne anzuſchauen, deſſen unvollkommene Nachbildung ſie ſelbſt iſt. Auch in dieſem Sinne iſt die Schönheit nicht in der Natur, ſondern breitet ſich nur in unſerer Anſchauung über ſie aus „als ein Reflex des dem Geiſte gehörigen Schönen, als eine unvollkommene Weiſe, die ihrer Subſtanz nach im Geiſte ſelbſt enthalten iſt.“ Endlich, wie nahe auch die Natur in einzelnen ihrer Gebilde an dies dem Geiſte gehörige Ideal ſtreifen, und wie ſehr ihre ganze Wirkſamkeit unter äſthetiſche Geſichtspunkte zu bringen ſein mag: erſchöpfend und in umfaſſender Gliederung ſtellt doch allerdings nicht ſie, ſondern nur das Ganze der Künſte den Geſammtinhalt des ſchönen Ideals dar. Hin und wieder erfreut uns die Natur durch ſchöne Geſtalten und anmuthige Verbindungen derſelben; aber nur die künſtleriſche Phantaſie, von den Zwecken entbunden, denen die wirkliche Welt dient, beutet den Reichthum der Idee der Schönheit völlig aus, und ſtellt in ihren mannigfaltigen Schöpfungen jede mögliche Art des Schönen auch wirklich dar. Dieſe Gründe laſſen das Uebergewicht begreiflich erſcheinen, welches Hegel dem Kunſtſchönen über das Naturſchöne gibt; ſie haben nicht zu völliger Uebergehung, aber zu unerwünſcht kurzer Betrachtung des allgemeinen Begriffs der Schönheit und ſeiner Naturbeiſpiele geführt; zuerſt beſtimmten ſie die

Stellung, welche die Aeſthetik im geſammten Syſtem ſeiner Philoſophie erhielt.

In drei großen Haupttheilen ſchließt dies Syſtem ſich ab. Die Logik iſt der Schattenwelt allgemeiner Begriffe gewidmet, welche, bildlich zu reden, die vorweltliche Bewegung des Abſoluten darſtellen, in welcher dieſes ſich der ewigen, in jeder künftigen Welt gleichbleibenden Form ſeiner eignen Handlungsweiſe erinnert. Die Naturphiloſophie folgt dem Abſoluten aus dieſem Anſich in das Andersſein der mannigfachen endlichen Ausgeſtaltung ſeines Inhalts in raumzeitlichen Erſcheinungen und endet mit der letzten Hervorbringung der Natur, der ſinnlichen Empfindung, in welcher das Abſolute zu dem Fürſichſein, zu der geiſtigen Beſitznahme ſeiner unbewußt vollzogenen Entwickelungen zurückkehrt. Die Philoſophie des Geiſtes ſtellt die Stufenreihe der geiſtigen Lebensformen dar, in denen das Abſolute, als einzelner Geiſt, dann als Geiſt der Gemeinde, zu dem Höchſten dieſes Fürſichſeins, dem abſoluten Selbſtbewußtſein gelangt, für welches jeder Unterſchied des Wiſſens und des Gewußten aufhört. Innerhalb dieſer großen Gliederung, in deren Bezeichnung ich zum Vortheil eines klaren Geſammteindruckes vieles Zweifelhafte übergangen habe, fällt die Aeſthetik, d. h. die Betrachtung der künſtleriſchen Thätigkeit im Anſchauen und Schaffen, dem dritten Theil, der Philoſophie des Geiſtes zu. In drei Gliedern vollendet ſich dieſe ſelbſt. Die Lehre vom ſubjectiven Geiſt gilt dem geiſtigen Leben des Einzelnen, der Perſon; die Lehre vom objectiven Geiſt, mit der Betrachtung der Familie, der bürgerlichen Geſellſchaft und des Staates abſchließend, betrachtet die großen geſelligen Inſtitutionen, durch welche der allgemeine menſchliche Geiſt Aufgaben löſt, die dem vereinzelten individuellen Leben unlösbar ſind; der letzte Theil, die Lehre vom abſoluten Geiſt, führt uns Kunſt, Religion und Philoſophie als die höchſten Formen alles geiſtigen Lebens vor, jede von ihnen in ihrer beſonderen Weiſe ein im Dienſte der Wahrheit fortdauernder Gottesdienſt, und bei der

Gleichheit ihres Inhalts nur durch die Formen unterſchieden, in denen ſie ihren gemeinſamen Gegenſtand, das Abſolute, zum Bewußtſein bringen. Die Unterſchiede dieſer Formen liegen im Begriff des abſoluten Geiſtes ſelbſt. Der Geiſt iſt an und für ſich nicht ein der Gegenſtändlichkeit abſtract jenſeitiges Weſen, ſondern innerhalb derſelben, im endlichen Geiſt, die Erinnerung des Weſens aller Dinge; das Endliche in ſeiner Weſenheit ſich ergreifend und ſomit ſelber weſentlich und abſolut. Die erſte Form nun dieſes Ergreifens iſt ein unmittelbares und eben darum ſinnliches Wiſſen, ein Wiſſen in Form und Geſtalt des Sinnlichen und Objectiven ſelbſt, in welchem das Abſolute zur Anſchauung und Empfindung kommt: die Kunſt. Die zweite Form ſodann iſt das vorſtellende Bewußtſein, das Abſolute aus der Gegenſtändlichkeit der Kunſt als Gegenſtand der Vorſtellung in die Innerlichkeit des Subjects hineinverlegend, die Religion. Die dritte Form endlich iſt das freie Denken des Abſoluten, die Philoſophie, der geiſtigſte Cultus des Göttlichen, ſich zum Begriff aneignend, was ſonſt dem Glauben und der Kunſt nur Inhalt ſubjectiver Vorſtellung oder Empfindung iſt.

Dieſen Entwickelungen wollen wir hier nicht allgemeine, unſerm beſondern Zweck entbehrliche Bedenken anhängen. Vielleicht kann, wie der Menſch, ſo auch der abſolute Geiſt „im Element des reinen Denkens nicht aushalten“ und „bedarf auch des Gefühls, des Herzens, des Gemüths“; und dann würde die Philoſophie als die reine kalte Spiegelung des Weltgeiſtes im Denken dieſen Vorrang, den Gipfel der Weltentwicklung zu bilden, einer wärmeren Form des geiſtigen Lebens, ſagen wir: dem Leben eben ſelbſt abtreten müſſen, in welchem erſt dieſe drei Formen des geiſtigen Verhaltens, Kunſt, Glauben und Wiſſen und das ihnen entſprechende Handeln ſich zu einer wahrhaften Wirklichkeit durchſchlingen würden. Laſſen wir dies und erinnern vielmehr, daß ganz folgerecht Hegel der Kunſt nicht die überſchwängliche Bedeutung in der Geſammtheit des menſchlichen

Lebens zugeſteht, die ihr von ſchwärmeriſchen Uebertreibungen gegeben zu werden pflegt. Sie iſt ihm weder der Form noch dem Inhalte nach die höchſte Weiſe, dem Geiſte ſeine wahrhaften Intereſſen zum Bewußtſein zu bringen. Denn ihrem Inhalt nach iſt ſie beſchränkt; nur ein gewiſſer Kreis, eine Stufe der Wahrheit, in deren eigener Natur es noch liegt, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demſelben ſich adäquat ſein zu können, iſt echter Inhalt der Kunſt. „Wie die griechiſchen Göttergeſtalten," ſetzt Hegel hinzu und verräth dadurch, daß auf dieſe Behauptung etwas einſeitig die Erinnerung an plaſtiſche Kunſt allein geführt hat. Dagegen gibt es eine tiefere Faſſung der Wahrheit, in welcher ſie nicht mehr dem Sinnlichen ſo verwandt und freundlich iſt, um von dieſem Material in angemeſſener Weiſe aufgenommen und ausgedrückt zu werden. Von ſolcher Art iſt die chriſtliche Auffaſſung der Wahrheit und vor allem erſcheint der Geiſt unſerer heutigen Welt, unſerer Religion und Vernunftbildung als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunſt die höchſte Weiſe ausmacht, ſich des Abſoluten bewußt zu ſein. Nach der Seite ihrer höchſten Beſtimmung bleibt die Kunſt für uns ein Vergangenes; was durch Kunſtwerke jetzt in uns erregt wird, iſt außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unſer Urtheil, in dem wir den Inhalt, die Darſtellungsmittel des Kunſtwerks und die Angemeſſenheit beider unſerer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die Wiſſenſchaft der Kunſt iſt uns daher mehr Bedürfniß, als die Kunſt ſelbſt; nicht Kunſt wieder hervorzurufen trachten wir, ſondern, was Kunſt ſei, zu verſtehen. — Auch über dieſe Bemerkungen und ihre befremdliche Uebertreibung eines richtigen Gedankens gehen wir mit der Erinnerung hinweg, daß derſelbe Hang, einen wiſſenſchaftlichen Extract des Schönen über das Schöne ſelbſt zu ſetzen, und das ſinnliche Kunſtwerk wieder in ein Kunſtwerk des Gedankens zu entkörpern, ſchon bei Schelling, obwohl milder, ſichtbar wird; im Grunde ein ſeltſamer Verſuch der Weltverbeſſerung, der ohne das Mittel-

glied einer Erſcheinungswelt der Idee dieſelbe Fülle der Wirklichkeit verſchaffen möchte, die ihr Gott ſelbſt nur durch dies Mittelglied gegeben hat.

In drei Haupttheile gliedert nun Hegel das Ganze ſeiner Aeſthetik. Der erſte hat die allgemeine Idee des Kunſtſchönen als des Ideals, ſowie das nähere Verhältniß deſſelben zur Natur auf der einen, zur ſubjectiven Kunſtproduction auf der andern Seite zum Gegenſtand. Der zweite entfaltet die weſentlichen Unterſchiede, welche dieſe Idee in ſich enthält, zu einem Stufengange beſonderer Geſtaltungsformen, der dritte betrachtet das Syſtem der Künſte, das aus deren einzelnen Gattungen und Arten ſich abrundet. Den zweiten und dritten Theil einſtweilen dahinſtellend, muß ich beim erſten einen Augenblick verweilen. Auch er behandelt nach dialektiſcher Methode den Begriff des Schönen überhaupt; dann das Naturſchöne, deſſen Mängel nöthigen, drittens das Ideal in ſeiner Verwirklichung in der Kunſtdarſtellung aufzuſuchen.

Der erſte dieſer Abſchnitte, auch in der vorzüglichen Redaction der Vorleſungen durch Hotho, unerwartet kurz und unklar, fügt den bereits bekannten allgemeinen Anſichten über das Weſen der Schönheit nichts Nennenswerthes hinzu. Wenn er die Schönheit das ſinnliche Scheinen der Idee nennt, ſo erläutert erſt der zweite Abſchnitt den beſtimmten Sinn, den hier der Name der Idee haben ſoll. In verſchiedenen Graden der Vollkommenheit gewinnt in der Natur der Begriff, „um als Idee zu ſein," in ſeiner Realität Exiſtenz. Das Mannigfache, in deſſen Zuſammenſpannung zur Einheit überall das Weſen des Begriffs beſteht, zeigt ſich im Metall nur als Vielheit von Eigenſchaften, die jedem kleinſten Theilchen gleichartig zukommen; in dem Planetenſyſtem treten der Sonne, welche die ideale Einheit des Syſtems bildet, Planeten, Monde, Kometen, das verknüpfte Mannigfaltige alſo, als reale Körper gegenüber; die Unterſchiede des Begriffs erſcheinen hier nicht nur als verſchiedene Eigen-

ſchaften gleicher, ſondern explicirt als ungleiche, zur Einheit aufeinander bezogene Theile; mangelhaft bleibt jedoch, daß dieſe ideale Einheit des Begriffes ſelbſt noch als Sonne oder Centralkörper außerhalb der verbundenen Glieder ein ihnen gleichartiges Einzeldaſein beſitzt. Erſt im lebendigen Organismus ergießt ſich der Begriff geſtaltend und beherrſchend, ohne ſelbſt ein Theil zu ſein, durch alle Theile, und alle Theile hören auf, ein ſelbſtändiges Daſein außer ihrem Ganzen zu haben; ſie ſind aus Theilen zu Gliedern geworden. Die beſondern Theile eines Hauſes, Steine, Fenſter, bleiben daſſelbe, ob ſie ein Haus bilden oder nicht; die Hand iſt nur Hand am lebendigen Körper, ihre Geſtalt, Farbe ändert ſich, ſie fault, wenn ſie von ihm getrennt iſt. Dieſes Spiel mit Worten, nebenbei bemerkt, hätte Hegel dem Ariſtoteles, der es uns vorgemacht hat, nicht nachmachen ſollen. Eine Deichſel iſt außerhalb des Wagens auch nicht mehr eine Deichſel, ſondern ein Balken, obwohl man es ihm anſehen mag, daß er als Deichſel gedient hat, oder dienen kann; und ebenſo iſt die Hand vom Leibe getrennt; nicht Hand, ſondern organiſche Maſſe, der man anſieht, daß ſie Hand war. Daß ſie ſich zerſetzt, iſt wahr; aber Knochen, Hörner, Haare, Sehnen zerfallen außerhalb des lebendigen Körpers nur unter Bedingungen, unter denen auch die Deichſel verweſt. Die Ungenauigkeit dieſer Unterſcheidungen hebt indeſſen die richtig bemerkte Eigenthümlichkeit des Organismus nicht auf, in deſſen Verbindungsweiſe des Mannigfachen Hegel mit Recht diejenige Beſitzergreifung des Realen durch den Begriff ſah, durch welche dieſer als Idee ſich verwirklicht. Als Idee aber ſollte eben das Schöne gefaßt werden; nur die lebendige organiſche Geſtalt iſt daher innerhalb der Natur eine Stätte der Schönheit; auch ſie dennoch nur unvollkommen. Denn obgleich der Organismus die ſinnlich objective Idee *iſt*, ſo iſt er doch weder ſchön *für ſich* ſelber, noch *aus ſich* ſelbſt als ſchön und der ſchönen Erſcheinung

wegen producirt. Die Naturſchönheit iſt nur ſchön *für uns*, für das ſie auffaſſende Bewußtſein.

Ich hoffe, Hegels Sinn zu treffen, wenn ich dies dahin deute, daß die *Vollkommenheit*, mit welcher eine Naturerſcheinung die Herrſchaft der Idee über das Reale verwirklicht, nur die Bedingung iſt, *ohne* welche Schönheit *nicht* empfunden werden kann; daß aber dieſe Vollkommenheit allein nicht Schönheit *iſt*, ſondern nur dann zu ihr wird, wenn ſie unſerem Geiſte Veranlaſſung gibt, die erſcheinenden Eigenſchaften als ſinnliches Scheinen der Idee zu deuten. Denn darauf ſcheint die Aeußerung zu zielen, daß nicht alles Lebendige ſchön ſei, z. B. dasjenige nicht, deſſen Gliederung allzuſehr von dem Bau abweicht, in welchem *wir* die Lebendigkeit, d. h. die ſinnliche Objectivität der Idee anzuſchauen gewohnt ſind. So wäre denn, ſind Hegels eigene Worte, die Natur überhaupt als ſinnliche Darſtellung des concreten Begriffs und der Idee ſchön zu nennen, *in ſo fern* bei Anſchauung der begriffsgemäßen Naturgeſtalten ein ſolches Entſprechen (der weſentlichen Bedeutung und der formellen Erſcheinung) geahnt iſt und bei ſinnlicher Betrachtung dem Sinne zugleich die innere Nothwendigkeit und das Zuſammenſtimmen der totalen Gliederung aufgeht. Unvollkommen entwickelt liegen dieſe Gedanken Hegels ohne Zweifel vor; daß aber nach ihnen das Gefühl für Schönheit ganz und gar nur auf Baumgartens unklare und verworrene Erkenntniß des Wahren zurücklaufe, kann ich nicht finden. Denn das, was Hegel uns in der Anſchauung der Naturſchönheit will *ahnen* laſſen, iſt ein *beſtimmter* Gedanke, für ihn ſelbſt wenigſtens ein ganz beſtimmter, nämlich der einer characteriſtiſchen Form der Herrſchaft der Idee über das Reale; bei Baumgarten war es eine unbeſtimmt gelaſſene Wahrheit, deren verworrene Erkenntniß uns im Schönen erfreut.

Was dieſe Stufe der Entwicklung, lebendiger Organismus zu ſein, nicht erreicht, kann nicht Schönheit in dieſem vollſtän-

digen Sinne bieten, aber es kann ſich in Formen darſtellen, die als äußere Beſtimmtheit wenigſtens im Allgemeinen die Herrſchaft einer nicht ſelbſt in ihrer Fülle zum Vorſchein kommenden innern Einheit bezeugen. Regelmäßigkeit, Symmetrie, Geſetzmäßigkeit, Harmonie kommen hier für Hegel als ſolche abgeſchwächte formelle Schatten des eigentlichen Schönen in Betracht, deren Wohlgefälligkeit auf dem fühlbaren Anlauf beruht, dieſes Höhere, obwohl ſie es nicht erreichen, vorahnend zur Erſcheinung zu bringen. Die weitere Darſtellung, welche die Mangelhaftigkeit alles Naturſchönen und die Nothwendigkeit des Uebergangs zum Kunſtſchönen entwickeln ſoll, bringt in der That die Geſichtspunkte, die wir bereits oben dem Ausſchluß der Naturſchönheit von den äſthetiſchen Betrachtungen unterlegten. Nicht in der Allgemeinheit des Begriffs, ſondern nur in der einzelnen Erſcheinung, als Seele derſelben, exiſtirt die Idee als Idee; aber indem ſie ſich ſo verwirklicht, wird ſie in den Verkehr mit dem Realen verwickelt, welches die Mittel ihrer Verwirklichung liefert, und obwohl im Lebendigen als Idee thätig, bringt ſie doch auch in ihm ſich nicht zu voller und nicht zu reſtloſer Erſcheinung. Was in den niedern Thieren ſich nach außen kehrt und erſcheint, iſt nicht das Innere, ſondern dies bleibt unter der ſeelenloſen Formation der Schuppen, Federn, Haare verborgen; der menſchliche Leib iſt ausdrucksvoller für das innere Leben, aber auch in ihm verräth ſich die Bedürftigkeit der Natur in Poren, Haaren, Aederchen, zweckmäßigen, aber zum Ausdruck der Idee nicht verwerthbaren Einrichtungen. Auch das geiſtige Individuum erſcheint in ſeiner natürlichen Wirklichkeit, in Leben, Thun, Laſſen, Wünſchen und Treiben nur fragmentariſch. Die ganze Reihe ſeiner Handlungen allein kann ſeinen Character zur Erſcheinung bringen; aber in dieſer Reihe iſt der concentrirende Einheitspunkt der Individualität nicht als zuſammenfaſſendes, frei ſich aus ſich entwickelndes Centrum ſichtbar, ſondern äußerliche Umſtände rufen die Handlungen hervor, unterbrechen ihr

folgerechtes Streben, trennen das Zuſammengehörige. Das ganze unmittelbare ſowohl phyſiſche als geiſtige Daſein alſo, obwohl es als Leben Idee iſt, ſtellt doch nicht die Unendlichkeit und Freiheit dar, welche nur zum Vorſchein kommt, wenn der Begriff ſich durch ſeine gemäße Realität ſo ganz hindurchzieht, daß er darin nur ſich ſelbſt hat und an ihr nichts Anderes als ſich ſelber hervortreten läßt. Das Bedürfniß dieſer Freiheit iſt daher der Geiſt auf einem höheren Boden zu befriedigen genöthigt; dieſer Boden iſt die Kunſt und ihre Wirklichkeit das Ideal.

Dem Ideal nun iſt der letzte Abſchnitt des erſten Theils der Aeſthetik gewidmet; aber wir haben nicht Veranlaſſung, über dieſen ausführlich zu ſein. Es ließ ſich aus dem Vorigen erwarten, daß das Ideal nur jenes Bild der Phantaſie ſein werde, welches der künſtleriſche Geiſt erzeugt, indem er von einer gegebenen Naturerſcheinung die eben erſt erwähnten Trübungen ihres Sinnes entfernt. Vieles Nützliche und Treffende, was Hegel auch hierüber bemerkt, kann theils andern Gelegenheiten vorbehalten bleiben, theils vermehrt es doch die allgemeine Lehre von dem Weſen der Schönheit nicht durch neue, eigenthümliche und ſcharf ausgeſprochene Beſtimmungen.

So gering nun auch die Ausbeute iſt, welche die veröffentlichten Vorleſungen Hegels gerade über die allgemeinſten Fragen gewähren, mit denen wir uns hier noch allein zu beſchäftigen vorgenommen haben, ſo unerſchöpflich iſt der Gehalt anregender und feinſinniger Gedanken, welche ſie in Bezug auf Künſte und Kunſtwerke darbieten. Auf dieſe zurückzukommen werden wir ſpäter Gelegenheit haben; verſuchen wir jetzt zu überblicken, in welcher Weiſe die Schule Hegels die offenbar bei ihm ſelbſt zu kurz gekommene Entwicklung der allgemeinen Grundbegriffe der Aeſthetik vervollſtändigt hat. Dieſer Ueberblick wird uns zur Erörterung mancher in Hegels Lehre wichtigen Punkte zurückführen, zu deren Erwähnung ſein eignes Werk weniger aufforderte.

Achtes Kapitel.

Innere dialektiſche Gliederung der Aeſthetik durch Weiße und Viſcher.

Sinn des Ausdrucks Idee bei Weiße und Differenz von Hegel. — Die drei Ideen des Wahren, des Schönen und des Guten. — Das Reich des Schönen als geſchloſſene Selbſtentwicklung der Idee der Schönheit. — Ueberſicht der hier unterſchiedenen Entwicklungsſtufen. — Die äſthetiſche Begriffswelt, die Kunſt, der Genius. — Andere Anordnung bei Viſcher.

Noch ehe Hegels Vorleſungen veröffentlicht waren, hatte Ch. H. Weiße, damals von der Vorzüglichkeit der dialektiſchen Methode überzeugt, das Syſtem der Aeſthetik im Geiſte der Schule entworfen. Doch nur um den Preis einer principiellen Umdeutung des Grundgedankens der Hegeliſchen Philoſophie will Weiße ſein Werk als Theil in das Lehrgebäude der Wiſſenſchaft einreihen, welches dieſe zu erbauen verſprochen hatte. Hegels Logik habe ſich ſelbſt nicht für das anerkannt, was ſie ſei; nicht für die Geſammtheit der nothwendigen Formen, die allem Seienden Bedingungen der Möglichkeit ſeines Seins ſind; mit verhängnißvollem Mißverſtändniß habe ſie vielmehr dieſe Formen zugleich für den Inbegriff aller Realität gehalten, der ſich in ihnen entwickeln ſoll. Schon früher hatte Weiße gegen Hegel dieſen Vorwurf erhoben; er hat ſpäter in ſeiner Metaphyſik ausführlich die Geſammtheit der logiſchen, oder nach ſeinem eignen Sprachgebrauch: der metaphyſiſchen Formenbeſtimmungen als eine unvordenkliche, aller Wirklichkeit geſetzgebende, dennoch ſelbſt weſenloſe Nothwendigkeit dargeſtellt, und ihr die Freiheit entgegengeſetzt, mit welcher das Abſolute den Reichthum der jene Formen erfüllenden Wirklichkeit geſtalte. Welchen Gewinn dieſer neue Weg brachte, auf welchem Weiße ſich mit der neugeſtalteten Spe-

culation Schellings begegnete, verfolgen wir hier nur in Bezug auf Aeſthetik.

Ausdrücklich als Idee der Schönheit in dem ſtrengen Sinne, welchen Hegel dieſem Namen gegeben, bezeichnet Weiße den Gegenſtand ſeines Werks. Ueber dieſen ſtrengen Sinn iſt jedoch weder Hegel, eine alte Klage, deutlich genug, noch hat Weiße eben da, wo er ihn fordert und vorausſetzt, eine Erläuterung gegeben, welche außerhalb der Schule verſtändlich werden könnte. Im Gegentheil, noch viel ſpäter finden wir den raſtloſen Forſcher bemüht, die Bedeutung dieſes Kunſtausdrucks feſtzuſtellen und eben eine ſeiner letzten Arbeiten erſt, eine Abhandlung über Eintheilung und Gliederung des philoſophiſchen Syſtems in Fichtes Zeitſchrift für Philoſophie (Bd. 46 u. 47) ſcheint uns zu geſtatten, das Weſentliche ſeiner Meinung auf folgenden Nebenwegen zu verdeutlichen.

Dem Menſchen, welcher mit dem Glauben an eine einzige Alles beherrſchende Macht zur Betrachtung der Wirklichkeit kommt, wollen drei verſchiedene Fäden, die deren Geflecht zuſammenſetzen, nicht leicht zu einem einzigen verſchmelzen. Alles, was iſt und geſchieht, finden wir zuerſt allgemeinen und nothwendigen Geſetzen des gegenſeitigen Verhaltens unterworfen, die nicht aus der beſondern Natur der beſtehenden Wirklichkeit fließen, ſondern weiter reichen als dieſe; denn jede andere geſchaffene Welt würden ſie, wie wir meinen, mit gleicher Gültigkeit bedingen; und ebenſo wenig fließen ſie unmittelbar aus dem, was uns als letztes Ziel oder höchſtes Gut der Welt vorſchwebt: gleichgültig für Alles, was nach ihrem Gebote entſtehn kann, begründen ſie vielmehr Verkehrtes, Schädliches und Gemeines mit gleicher Folgerichtigkeit aus ſeinen Bedingungen, wie das Sinnvolle, Glückliche und Edle aus den ſeinigen. Als zweiten Anfang finden wir dann die Fülle der wirklichen Weltgeſtaltungen; alle, nachdem ſie da ſind, jener allgemeinen Nothwendigkeit unterthan, keine aus ihr allein entſpringend, jede vielmehr nur eine ver-

wirklichte Möglichkeit neben vielen andern unverwirklicht gebliebenen, die jene allgemeinen Geſetze ebenſowohl würden zugelaſſen haben. Nicht alle ferner, aber viele von ihnen laſſen unſerer Einſicht werthvolle Zwecke hindurch ſcheinen und ihre Formen finden wir mit Rückſicht auf dieſe gebildet; aber auch dieſe Zwecke erklären nicht ihre ganze Natur, nicht die ganze buntfarbige Mannigfaltigkeit ihres Erſcheinens, die ohne dem Gebote jener Zwecke zu widerſtreben, auch anders ſein könnte als ſie iſt. Das dritte endlich, das wir zu ſehen glauben, ſind eben jene höchſten Werthe alles Guten, Schönen und Seligen, klar für ſich ſelbſt in dem, was ſie für unſer Gefühl bedeuten und von uns als die tiefſte Wahrheit der Wirklichkeit verehrt, um deren willen iſt was iſt und ſo iſt wie es iſt; aber dieſe Alleinherrſchaft, die wir für ſie verlangen, ſind wir dennoch außer Stand nachzuweiſen: nicht aus ihnen allein, nicht durch ſie ſelbſt ſchon völlig beſtimmt, fließen die *Mittel* ihrer Verwirklichung, weder aus ihnen noch aus dieſen Mitteln ſcheinen die Geſetze ableitbar, welche den *Vorgang* ihrer Verwirklichung beherrſchen. Drei Mächte, jede ſelbſtändigen Urſprungs, ſcheinen ſich im Weltlauf zu begegnen; daß ihre Dreiheit nur Einheit ſei in dem Höchſten, iſt der Glaube, den wir dennoch feſthalten.

Folgen wir nun dem Schwunge des Idealismus und verſetzen wir uns in das innere Leben des göttlichen Geiſtes, in den denkenden Selbſtgenuß ſeines ewigen Weſens, ſo wird dieſer Geiſt zwar in dem Innewerden der nothwendigen *Wahrheit*, welche die Verfahrungsweiſe ſeines Wirkens, ſowie in der Betrachtung der höchſten *Werthe*, die alles ſeines Wirkens Abſicht ſind, völlig bei ſich ſelbſt ſein: aber ſeinem eignen Schaffen der *Wirklichkeit*, in die er ſich ergoſſen hat, wird er doch nur wie einer Thatſache innerer Erfahrung zuſehen. Er könnte ſich ſelbſt nicht als ſeiend oder wirkend überhaupt denken, ohne ſich auf der Grundlage jener nothwendigen Wahrheit beruhend zu fühlen, welche die Möglichkeit alles Seins iſt; er könnte ſich ferner nicht als

Der erſcheinen, der er iſt, ohne die höchſten Werthe als zielſetzende Abſicht alles ſeines Wirkens zu empfinden; aber in der Art des Wirkens, durch die er jener Wahrheit und dieſer Abſicht zugleich genügt, erſcheint er ſelbſt ſich als frei, Form und Richtung ſeines Schaffens als eine thatſächlich vollzogene und ewig ſich vollziehende Bewegung in ihm ſelbſt, die ſo wie ſie iſt, auch hätte nicht ſein, oder anders hätte ſein können als ſie iſt, ohne darum der Einheit ſeines göttlichen Weſens zu widerſtreiten. Iſt nun für Gott ſelbſt dieſer Theil ſeines innern Lebens nur Gegenſtand einer Anſchauung, nicht eines nothwendigen, d. h. eines Nothwendigkeit begreifenden Wiſſens, ſo iſt auch für den menſchlichen Geiſt nur das Reich der allgemeinen Geſetze einerſeits, das der unbedingten Werthe andererſeits, Gegenſtand einer vollkommenen wiſſenſchaftlichen Erkenntniß; alles Wirkliche dagegen kann nur durch Erfahrung erfaßt werden und die Lehren über daſſelbe laſſen zwar Durchdringung durch leitende wiſſenſchaftliche Geſichtspunkte zu, aber ſie ſind nicht ebenbürtige Beſtandtheile des philoſophiſchen Syſtems der Wahrheit, die aus ſich ſelbſt begriffen wird.

Scheiden wir nun dies mittlere Gebiet aus, ſo ſind auch jene beiden äußerſten nicht gleichartig. Das Reich der denknothwendigen Geſetze iſt der Inbegriff der Bedingungen, unter denen Wirklichkeit überhaupt möglich iſt; Wahres, Schönes und Gutes aber ſind die ewigen Zwecke, um deren willen Wirklichkeit ſein ſoll, nicht nur, um dieſe Güter als ſchon in ſich vollendete, einer außer ihnen ſtehenden Welt mitzutheilen, ſondern eben ſo ſehr, weil ſie als unerfüllte Zwecke noch nicht dieſe Güter ſind, die ſie ſein wollen, ſondern der Verwirklichung in einer Welt bedürfen, um ſie ſelbſt zu ſein. Wie dies gemeint ſei, iſt nicht ſo dunkel, als es ſcheint. Denn wie oft begegnet es nicht uns allen, daß wir mit den Namen des Wahren, Schönen und Guten, in dieſer Allgemeinheit ausgeſprochen, gleichſam aus allen Schranken der Endlichkeit tief aufathmend, das Größte,

Herrlichſte und Ueberſchwänglichſte zu nennen meinen; und doch bemerken wir bald, daß eben dieſe Namen vielmehr leere Worte werden, wenn ſie den allgemeinen Werth des Schönen und Guten, der in unzähligen verſchieden geſtalteten Beiſpielen des Erſcheinens und Thuns verſtändlich vor uns liegt, aus der Vereinzelung in dieſe Geſtaltungen zu löſen und in ſeiner Reinheit als das Schöne an ſich oder das Gute an ſich feſtzuhalten verſuchen. Mit der Geſtalt, an der die Schönheit haftete, verſchwindet auch die Schönheit, mit dem Verhältniß und der beſtimmten Lage, worin das Gute Anlaß fand, in beſtimmter Weiſe wirklich zu werden, verſchwindet auch das Gute ſelbſt; ſo wenig es eine Gleichheit oder eine Ungleichheit an ſich geben kann, wenn die beiden Elemente fehlen, zwiſchen denen ſie ſtattzufinden hätten, ſo wenig ſind Wahrheit, Schönheit oder Güte etwas Anderes als Bezeichnungen von Werthen, die nur an einem Wirklichen Wirklichkeit haben, und nur innerhalb einer wirklichen Welt verwirklicht in der That das ſind, was ſie bezeichnen. Oder, wenn ich auf einen früheren Ausdruck deſſelben Gedankens zurückverweiſen darf: nicht die Schönheit iſt ſchön, nicht die Güte gut, ſondern das Wirkliche iſt ſchön oder gut, dem beide zukommen.

So ſetzen dieſe höchſten Abſichten des göttlichen Geiſtes die Wirklichkeit voraus und liegen mit ihrer Erfüllung über derſelben; geht die denknothwendige Wahrheit umgekehrt der Wirklichkeit voran und ruht unter ihr als ihre Grundlage? Ihren Inbegriff hat Weiße häufig mit Hervorhebung ſeines unbedingten Nichtandersſeinkönnens als die Bedingung der Daſeinsmöglichkeit auch für Gott ſelbſt und als die geſetzgebende Schranke auch für ſein Schaffen und Wirken bezeichnet. Aber warum ſollen wir gerade dieſen Inbegriff der Nothwendigkeit zum erſten Gegenſtand unſerer Betrachtung machen, und auf ihn, wie auf ein Erſtes, Fürſichfeſtſtehendes die lebendige Thätigkeit Gottes als ein Zweites folgen laſſen, das ſich nach ihm richten müſſe?

Warum ſollen wir uns nicht vielmehr zuerſt in dieſe lebendige Thätigkeit ſelbſt, als das einzige Wirkliche verſenken und von ihr erwarten, daß ſie dem Inhalt gemäß, den ſie in ſich hegt, ſelbſt erſt jene unbedingt ſcheinende Wahrheit als Inbegriff der Bedingungen vorausſetzen werde, unter welche ſie ihre Verfahrungsweiſe, um deswillen *was* ſie beabſichtigt, ewig ſtellen will? Wenn Gott in ſeiner Selbſtanſchauung jene denknothwendige Wahrheit als einzigen Gegenſtand ſeines Bewußtſeins hervorhebt, ſo findet er in ihr nicht eine ſeinem übrigen Weſen fremde dunkle Wurzel, auf der als auf einer unvordenklich gegebenen Vorausſetzung die Klarheit ſeiner göttlichen Natur beruhte, ſondern er überſieht in ihr nur eine Reihe von Abſtractionen, die ihm entſtehen, wenn er die *Form* ſeines Verfahrens denkend von den *Zwecken* ſeines Verfahrens trennt; Abſtractionen, deren ganze Geltung und deren unvordenkliches Vorhandenſein dennoch nur auf dem Inhalt dieſer Zwecke beruht, und die Nichts bedeuten, als die Form, welche die göttliche Abſicht, weil ſie *dieſe* iſt, ſich in ihrer Selbſtverwirklichung gibt, und welche ſie ſich nicht geben würde, wenn ſie eine andere als dieſe wäre. Denn in welchen Geſammtſinn ließe ſich die Bedeutung aller logiſchen Formen, ſo wie ſie Hegel entwickelt hatte, characteriſtiſcher zuſammenziehen, als in den der abſoluten Negativität? d. h. in den Sinn, nicht Form der Ruhe eines ſtetig Seienden, ſondern Form jener ewigen Unruhe zu ſein, durch welche alles wahrhaft Seiende getrieben wird, nicht mit ſeinem unmittelbaren Sein ſich zu begnügen, ſondern dieſe Unmittelbarkeit aufhebend ſich ſelbſt durch Verneinung eines Andersſeins, in das es ſich dahingibt, wiederzugewinnen? Und nun, wenn wir fragen, warum dieſe Negativität, myſtiſch und ſonderbar, wie ſie in Hegels Logik erſcheint, dennoch auf uns den Zauber ausübt, daß wir ihr zutrauen, wenigſtens einen Theil höchſter Wahrheit zu bezeichnen, ſo dürfen wir uns wohl zugeſtehen, daß *dieſe* Form alles Daſeins und Geſchehens Sinn und Glaubwürdigkeit nur in einer

Welt hat, deren wesentlichster Kern die Verwirklichung von Zwecken ist. Nur wenn die Welt überhaupt Aufgaben hat, nur wenn ferner der Inhalt dieser Aufgaben das, was er bedeutet, nicht als unmittelbar ewig und wandellos verwirklichter sein kann, sondern es nur ist, sofern er in einem Vorgang der Verwirklichung wird, nur wenn der höchste Weltgrund, um das zu wollen, was er will, nicht die ewige Erfüllung des Gewollten wollen kann, sondern die Sehnsucht nach seiner Erfüllung und eine Geschichte seines Erfülltwerdens wollen muß, nur dann hat es natürlichen Sinn, alles Sein und Geschehen durch das Gesetz jener dialektischen Unruhe bedingt zu denken. Nicht das Reich dieser logischen Wahrheit würde deshalb als ein auf eigner unabhängiger Denknothwendigkeit beruhendes Fatum dem Inhalt der Welt und der inhaltschaffenden Thätigkeit des Höchsten gesetzgebend vorangehen, sondern nur unser Denken würde sich, absehend von jenem Inhalt der Welt, dieser Wahrheit abgesondert als der Formbestimmung alles Seienden bewußt werden können, und in dieser Absonderung von dem lebendigen Inhalt, der sie als seine Form erzeugt, umgibt sie sich dann mit dem Schein, das Frühere und Selbständige zu sein, zu dem sein eigner Grund in das Verhältniß des Bedingten und Späteren träte. Diesen Schein nahm Weiße, unbeugsam, für Wahrheit.

Weil also Ideen der Zweck alles Seins und Geschehens sind, ist alles Sein und Geschehen durch die Form der Idee bedingt. Es wird nun nicht schwierig sein, durch Erläuterung dieses Satzes die Grundanschauungen Weißes zu verdeutlichen. Denn ganz in Uebereinstimmung mit ihm will ich im ersten Gliede dieses Satzes unter Ideen nicht mit einem bekannten bequemen Sprachgebrauch jeden Gedanken eines großen bedeutenden und interessanten Inhalts überhaupt, sondern ausdrücklich den Gedanken eines solchen Inhalts verstanden wissen, der das, was er bedeutet, nicht in ruhigem unmittelbarem Fertigsein, sondern nur in jenem geschilderten Vorgang der Verwirklichung sein kann.

Jeder Inhalt, welcher Idee iſt, oder als Idee gefaßt wird, hat alſo in ſich ein Princip eigenthümlicher Fortentwicklung, und kann vollſtändig als das was er iſt nur in Geſtalt eines Syſtems verſchiedener Gedanken erkannt werden, die untereinander nach demſelben Rhythmus zuſammenhängen, welcher allgemein dargeſtellt die logiſche Form der Idee bildet. Wenn daher Weiße am Anfang ſeiner Aeſthetik die Schönheit als Idee zu faſſen verlangte, ſo hatte dies den Sinn, die Geſammtheit der äſthetiſchen Grundbegriffe als ein dergeſtalt zuſammengehöriges Ganze zu betrachten, daß jeder einzelne von ihnen nur dann völlig verſtanden würde, wenn ihm durch die dialektiſche Behandlung die beſtimmte Stelle zugewieſen wird, die er neben den übrigen allen als an ſeinem Ort unentbehrliches Glied in der Entwickelung des Einen Grundgedankens einzunehmen hat. Von dieſer dialektiſchen Geſtaltung des äſthetiſchen Syſtems will ich ſpäter berichten.

Aber unſer obiger Satz ſprach ferner von Ideen in der Mehrzahl, von ſolchen alſo, die durch ihren Inhalt ſich von einander unterſcheiden, während die Form der Idee nur eine iſt, die ſie alle tragen, ſofern ihr Inhalt jene Unruhe der Selbſtentwicklung gebietet. In dieſem Sinne nennt Weiße Wahrheit, Schönheit und das Gute als die drei ewigen Aufgaben, auf deren Daſein in der Welt es ankam, und die zugleich das, was ſie bedeuten, weder ſchon als unerfüllte ſind, noch als unmittelbar wandellos verwirklichte, ſondern nur als in dem Vorgang der Selbſtverwirklichung ſich unaufhörlich vollziehende. Deshalb, weil ſie ihrer Natur nach die Form der Idee tragen, ſind ſie als die drei höchſten Ideen, als das wahrhaft Seiende und ſein Sollende der Welt zu bezeichnen. Und hier zeigt ſich die Differenz, welche Weiße von Hegel trennt. Wie alle logiſchen Formen, ſo habe Hegel auch die der Idee, ihrer aller Inbegriff, mit dem Inhalt verwechſelt, deſſen Form ſie ſein ſoll. Nachdem ſeine Logik einmal von dieſem Ende der Sache, von der denknothwendigen Form, begonnen hatte, in welcher alles Sein und Ge-

ſchehen enthalten ſein müſſe, überhöhte ſie den Werth dieſer Form ſo maßlos, daß es nur auf ihre Durchſetzung und Verwirklichung in der Welt abgeſehen ſchien und alle Wirklichkeit nur zu einer Sammlung von Beiſpielen wurde, die ſich vergebens bemühten, jene allgemeinen Begriffsbeſtimmungen, in denen alles Höchſte vorhanden ſchien, in ihrer Reinheit feſtzuhalten, abzubilden und zu wiederholen. Dieſer Irrthum iſt es, der ſich in dem Gebrauch des Namens *der Idee* ſchlechthin ausdrückt, welchen Namen Hegel nur in der Einzahl geſtattet; denn eben hierdurch weiſt er jedes Verlangen zurück, einen Inhalt kennen zu lernen, deſſen Form die Idee ſei, und ſeine Speculation erklärt er ausdrücklich für unverſtanden, ſo lange das Verlangen wiederholt werde, zu erfahren, *was* hier als Idee gedacht werden ſolle. Natürlich bedeutet gleichwohl bei Hegel Idee nicht einen Gedanken im Sinne eines Satzes, der gedacht werden *könnte*, wenn Jemand wäre, der ihn dächte; nicht als *denkbarer* Gedankeninhalt, ſondern als lebendig *gedachter* Gedanke des Abſoluten, als wirkſame Bewegung alſo eines höchſten Weſens, entwickelt ſich die Idee, und die Wirklichkeit ſoll nicht aus weſenloſen Abſtractionen, ſondern aus dieſer Thätigkeit eines Thätigen entſtehen; aber dieſes Abſolute, welches das thätige Subject dieſer Thätigkeit iſt, hat doch ſelbſt keinen anderweitigen Inhalt ſeiner Natur, als dieſen, eben die reale Seite dieſes dialektiſchen Thuns, eben nur das lebendige Subject dieſer ſich vollziehenden Bewegung zu ſein. Als perſonificirte Form der Idee hat das Abſolute auch in der Natur, in die es ſich auf unbegreifliche Weiſe ergießt, und in dem höheren Leben, in das es ſich als abſoluter Geiſt nach Hegel zurückzieht, dennoch keine anderen Aufgaben, als raſtlos wieder die logiſche Form der Idee an dem neuen Material auszuarbeiten, welches ſich ihm hier ſei es darbietet oder von ihm geſchaffen wird. Alle Gebiete des geiſtigen Lebens haben in Hegels ſyſtematiſcher Speculation dieſe unrichtige Beleuchtung erfahren, daß ihr eigenthüm-

lichſter Gehalt nur nach der Vollkommenheit geſchätzt wurde, mit welcher ſie die an ſich ſo werthloſen und gleichgültigen logiſchen Formbeſtimmungen zur Erſcheinung brachten; keinem von ihnen wurden eigenthümliche Aufgaben zugetraut, oder keine dieſer eigenthümlichen Aufgaben als ein Glied der Weltordnung von ſelbſtändigem Werth genannt; ſie erſchienen in der Gliederung des Ganzen nur da, wo der Vorgang ihrer Verwirklichung ſich von Seiten ſeiner Form her als Glied in die Entwicklungsreihe einfügen ließ, durch welche der Rhythmus der logiſchen Idee jene allgemeinen Formbeſtimmungen in immer erneuter und verjüngter Geſtalt reproducirt. Auch der Schönheit war Gleiches begegnet. Nicht ſie ſelbſt hatte Hegel als eine ewige Aufgabe der Weltordnung ſelbſt, als einen integrirenden Beſtandtheil deſſen hingeſtellt, was in der Welt ſein ſoll, ſondern nur in Geſtalt der Kunſt war ſie ihm erſchienen als eine der Formen, in denen der endliche Geiſt ſich aus ſeiner Endlichkeit heraus der Weſenseinheit mit dem Unendlichen zu verſichern ſtrebt. Dieſer ſyſtematiſche Irrthum hat Hegels reichen Geiſt nicht gehindert, den einzelnen Schönheiten der Kunſt mit der eindringendſten Feinſinnigkeit gerecht zu werden; aber allerdings trägt er die Schuld der äußerſt mangelhaften Beſtimmungen, die wir von ihm über die einfachſten Grundbegriffe der Aeſthetik erhalten haben. Weiße, indem er die Schönheit als Idee faßt, und das, was er unter dieſem Namen als Gegenſtand der Aeſthetik vereinigt, zu einer in ſich zuſammenhängenden, ſich in ſich ſelbſt gliedernden unbedingten Aufgabe der Weltordnung erhebt, wird dadurch theils zu einer anderen Stellung der Aeſthetik im Syſtem der Philoſophie, theils zu einer neuen Anordnung ihres eignen Inhalts geführt. Beide Aenderungen kann ich nur andeuten; ihre genauere Begründung iſt für eine kurze Darſtellung zu eng mit theils ſchwierigen theils ſtreitigen Feinheiten ſpeculativer Dialektik verwachſen.

Für Weiße wie für Hegel fällt die Betrachtung des Schönen

einer Lehre vom abſoluten Geiſte zu, welche für beide Denker die gleichnamige Aufgabe hat, das Leben zu begreifen, welches der Weltgeiſt führt, ſofern er aus ſeiner Zerſtreuung in die Endlichkeit des Wirklichen ſich zum Selbſtbeſitz und Selbſtgenuß ſeines Weſens zurücknimmt. Für Hegel gewann jedoch der Weltgeiſt auch dieſe ſeinem Begriffe genügende höchſte Exiſtenz nur in geiſtigen Bewegungen endlicher Weſen, die das Unendliche in ſich ſelbſt verwirklichen; Kunſt, Religion und Philoſophie waren die letzten Formen, in denen das Abſolute die Rückkehr zu ſich ſelbſt vollzieht. Weiße, von Anfang an in der Geſtalt des lebendigen Gottes den Abſchluß ſeiner Gedanken ſuchend, konnte in der Lehre vom abſoluten Geiſte ſich nicht mit der Aufzeigung der vollendeten Formen ſeines Erſcheinens innerhalb der Endlichkeit begnügen, ſondern mußte ihr, ohne ſie auszuſchließen, die Darſtellung deſſen überordnen, was der abſolute Geiſt an ſich ſelbſt iſt. Drei aufeinanderfolgende Wiſſenſchaften, von der Idee der Wahrheit, von der Idee der Schönheit, von der Idee der Gottheit, ſind beſtimmt, in dieſer Reihenfolge den Inhalt des unendlichen Geiſtes zu entwickeln.

Gott als denkendes Weſen, das Denken in uns als die uns mitgetheilte göttliche Kraft, die Ausübung dieſer Kraft im Erkennen, das alles äußere Daſein zu Gedankenbeſtimmungen verinnerlicht, als Gottes und unſer lebendiges Sein zu begreifen: dies iſt die erſte und einfachſte Auslegung der Ueberzeugung, daß Gott ein Geiſt ſei. Dem gewöhnlichen Bewußtſein, wenn es in dieſen Satz einſtimmt, ſchwebt dabei dennoch eine Welt vor, die dem Denken an ſich fremd ſei, und zwar einen Theil ihres Inhalts ihm abzubilden geſtatte, einen andern unabbildbar zurückhalte; Beziehungen ihres Mannigfachen gültig zu vergleichen und zu verknüpfen erlaube ſie ihm, in das Weſen des Bezogenen einzudringen nicht. Die ſpeculative Erkenntniß dagegen glaubt an die Wirklichkeit eines Wiſſens, dem das Weſen der Dinge völlig durchſichtig werde, und das, wenn es ihre Begriffe denkt,

ohne Rückſtand ihre ganze Natur im Gedanken erſchöpfe und nacherzeuge. Die Lehre von der Idee der Wahrheit widmet Weiße der Darſtellung des innern Zuſammenhangs und der Gliederung dieſer Erkenntniß; denn nicht als für ſich gültiger Gedankeninhalt, der noch deſſen wartete, welcher ihn dächte, iſt hier die Wahrheit gemeint, ſondern als die lebendige Thätigkeit des Erkennens ſelbſt, die jenes Gültige dadurch verwirklicht, daß ſie ſich auf daſſelbe richtet. Dieſes lebendige Wiſſen nun oder dieſe ewige Verwirklichung der Wahrheit im Wiſſen hatte Hegel als die innerſte und die ganze Natur des Weltgeiſtes, als das letzte Ziel und den treibenden Anfangspunkt ſeiner Selbſtentwicklung geprieſen. Aber wäre das Denken der ganze Geiſt Gottes, wo bliebe die Welt? Denn ihm als Denkendem würden allgemeine Denkbilder als Beziehungspunkte der Wahrheit genügen, die er über ſie denken will; nicht unzählige gleiche und ungleiche Dinge, ſondern die allgemeinen Begriffe der Dinge, jeder nur einmal in ſeiner ewigen Bedeutung vorhanden, würden diejenige Welt bilden, die das Denken aus ſeinem eignen Weſen heraus zu ſchaffen getrieben wäre. Und wäre das Denken die ganze Natur des endlichen Geiſtes, woher käme er ſelbſt in ſeiner individuellen Einzelheit, und in ſeinem Unterſchied des Ich vom Du, da das Denken nur Eines iſt? Und wäre das Denken endlich die ganze Natur der Dinge ſelbſt, wo bliebe der Gegenſatz zwiſchen beiden, der aufheblich doch vorhanden ſein muß, wenn das Denken als thätige Bewegung die Dinge in ſich verwandeln oder ſich in ihnen wiedererkennen ſoll? So zeigt ſich, daß das Denken, ſo gewiß es eben das Allgemeine, Ewige und Nothwendige der Dinge, oder die Dinge in Geſtalt der Ewigkeit und Nothwendigkeit denkt, nicht hinreicht, um die ganze Wirklichkeit, alſo nicht hinreicht, um den ganzen Geiſt Gottes, der die Welt ſchuf, und den ganzen endlichen Geiſt zu bezeichnen, der die geſchaffene erkennen ſoll. Dieſer Ueberzeugung aber, deren Begründung ſtreitig ſein kann, kommt viel weniger beſtreit-

bar und unabhängig von ihr der andere Glaube entgegen, der nicht in dem unabläſſigen Spiel des Denkens, nicht in dem ewigen Verſtande allein den ganzen Werth wiederfindet, den das Gemüth unter dem Namen Gottes verehrt. Die Idee der Wahrheit, in dieſem Sinne gefaßt, bildet daher nicht den Schluß, ſondern den Anfang der Lehre vom abſoluten Geiſte; der Weltgeiſt iſt nicht allein ſich wiſſendes Wiſſen, und die Welt hat nicht als höchſte Aufgabe die, in immer erhöhter Vollkommenheit das mechaniſche Problem der Identität des Subjects mit ſeinem Object zu löſen; ſondern der Begriff dieſes abſoluten Wiſſens hat ſich ſelbſt zu beſcheiden, nur die Vorſtufe eines höheren zu ſein, in den er ſelbſt durch ſeinen eignen Widerſpruch getrieben ſich aufheben muß.

Dies bedeutet jedoch keine Zurücknahme deſſen, was alle philoſophiſche Speculation bleibend dem Denken zugeſtehen muß. Es iſt wahr: in den Dingen liegt über ihren Begriff hinaus ein Mehr, das im Denken ſich nicht erſchöpfen läßt; aber es iſt darum nicht wahr, daß man zu jener ſpeculativen Anſicht zurückkehren müſſe, die in den Dingen einen Kern dunkler und unbegreiflicher Sachlichkeit vorausſetzt, der den Angriffen des Denkens ſtets unnahbar und für den Begriff unauflöslich bleiben müſſe, weil er von ganz unſagbar fremdartiger Natur, allem Geiſtigen unvergleichbar, und als völlig vernunftlos im Grunde zu ſchlecht für das Denken ſei. Was in den Dingen mehr iſt als Begriff, das iſt vielmehr auch dem Werthe nach ein Höheres, dem gegenüber das Erkennen nicht mehr die Bedeutung des völligen Innehabens, ſondern nur die des Anerkennens hat; nicht ungeiſtigen Urſprungs iſt es, vielmehr Erzeugniß eines andern lebendigen Triebes, durch deſſen Hinzudenken wir unſere Vorſtellung des göttlichen Weſens vervollſtändigen müſſen, eines Triebes, der nur innerhalb des ganz geiſtigen Weſens Gottes vergleichungsweis als göttliche Natur bezeichnet werden darf. Er iſt die unendliche Productivität des göttlichen Gemüths,

welche von Ewigkeit her innerhalb der Formen der Wahrheit, die der göttliche Verſtand denkt, die Urbilder der creatürlichen Welt in unabläſſigem Werdefluß auf- und abſteigen läßt. Für dieſe Lebendigkeit des göttlichen Gemüths mag der Name der Schönheit ebenſo wie für die Regſamkeit des göttlichen Verſtandes der der Wahrheit gebraucht werden. Denn Schönheit iſt nicht Gegenſtand der gleichgültigen Einſicht, ſondern des beſeligenden Gefühls; dies aber ſcheint durch den hier gebrauchten Namen des Gemüths angedeutet zu ſein, daß die göttliche Productivität, wie ſie einerſeits durch die Schranken der denknothwendigen Wahrheit, anderſeits durch die ethiſchen Abſichten des göttlichen Willens Form und Richtung empfängt, ſo auch an ſich ſelbſt doch nicht unbeſtimmte, zielloſe Bewegung iſt, ſondern daran ihre eigenthümliche Natur hat, nicht ſowohl eine unendliche Fülle der Geſtalten, ſondern in den Geſtalten und durch ſie eine zuſammenhängende unendliche Fülle des Glückes und der beſeligenden Werthe zu erzeugen. „Dieſen Proceß, der in allen Regionen des Univerſum, in dem innergöttlichen, vom Gemüthe der Gottheit umſchloſſen bleibenden, wie in dem durch den ſchöpferiſchen Willen der Gottheit zu ſelbſtändiger Exiſtenz herausgeſtellten, und dem entſprechend endlich auch im Menſchengeiſte, von Ewigkeit zu Ewigkeit vorgeht, ihn hat als Wiſſenſchaft von der Idee der Schönheit die Aeſthetik darzuſtellen."

Welche inneren Beweggründe nun an ihrem Schluſſe auch dieſe Wiſſenſchaft haben kann, ſich ſelbſt aufzuheben und einer ſpeculativen Theologie als Lehre von der Idee der Gottheit den Abſchluß der Betrachtung des abſoluten Geiſtes zu übertragen, darf ich als entbehrlich für meine Zwecke dahingeſtellt laſſen. Um ſo mehr, da von ſelbſt erhellt, daß der Begriff Gottes, den unſer Glaube philoſophiſch gerechtfertigt ſehen will, noch nicht abgeſchloſſen ſein kann durch die Attribute der Seligkeit, der Herrlichkeit und Weisheit, die in ihrer Weiſe eben dieſe geſtaltende und ihrer Geſtaltungen ſich erfreuende Bildungskraft des

göttlichen Gemüthes bezeichnen. Es fehlen noch die Attribute des göttlichen Willens, die wir unter der Idee des Guten zusammenzufaſſen gewohnt ſind; zu ihnen aber leiten die äſthetiſchen Prädicate Gottes, deren wir eben gedachten, in leicht erkennbarer Weiſe hinüber. Denn das Gute, weſentlich in dem Willen der Mittheilung eines Realen beſtehend, deſſen Beſitz in dem Wollenden vorausgeſetzt wird, bleibt in der That ſo lange ein leerer Begriff, der nur wenig von dem Großen wirklich ſagt, das er meint, ſo lange die Vorausſetzung dieſes Realen abgeht, welches den Gegenſtand der Mittheilung bilden ſoll. Nur als Inhalt der Empfindung oder des Gefühls aber, wie es unabhängig von dem Willen und vor ihm beſteht, nur als ein Gut, welches ſeinen Werth weſentlich in dem Gefühle oder für das Gefühl hat, kann jenes Reale gedacht werden; die Güte des göttlichen Willens ſetzt daher zum Verſtändniß ihres Begriffs dieſe äſthetiſche Welt der vom Willen unabhängigen Werthe voraus.

Ich muß hoffen, daß die kurze Ueberſicht, die ich von der höchſt vielſeitigen Verzweigung dieſer Gedanken geben konnte, den Eindruck der großartigen Ausſicht nicht ganz verkümmert hat, den Weiße uns über dies Ganze der äſthetiſchen Unterſuchungen eröffnet. Von den kleinen Anfängen aus, welche die Aeſthetik als Unterſuchung der Bedingungen einer eigenthümlichen Art der Gefühlseindrücke nahm, iſt ſie zu einem Gedankenkreiſe erwachſen, welcher unmittelbar in dem göttlichen Weſen den erſten Urſprung eines vielverſchlungenen Fadens der Weltordnung aufſucht, und als deſſen zuſammengehörige Windungen Reihen von Erſcheinungen verfolgt, deren Zugehörigkeit zu dem Reiche der Idee der Schönheit zwar nicht ſelten Gegenſtand vorübergehender Ahnungen, aber bis dahin nicht ein feſt ins Auge gefaßtes Object wiſſenſchaftlicher Unterſuchung geweſen war. Soweit andere methodiſche Gewohnheiten überhaupt Zuſtimmung zu Ergebniſſen erlauben, deren Herbeiführung und Begründung noch Gegenſtand

des Bedenkens sein kann, halte ich Weißes Aesthetik nicht nur geschichtlich für den vollkommensten Abschluß der Bestrebungen, die auf diesem Gebiete der philosophische Idealismus unserer Zeit entfaltet hat, sondern die Zweifel, die ich gegen einzelne Theile ihres Inhalts einwenden möchte, verschwinden gegen den Reichthum an bleibender Wahrheit, die auch für andere Ausgangspunkte verwerthbar von ihr erarbeitet worden ist. Ungünstig für ihre Wirksamkeit, die mehr im Stillen als anerkannterweise dennoch bedeutend gewesen ist, war die geflissentlich hervorgehobene Strenge dialektischer Methodik, durch welche sie ihren reichen Inhalt dem Verständniß mehr entzog, als der fragliche Nutzen dieser Anstrengung vergüten konnte. Hierüber hat im Laufe der Zeit Weiße selbst seine Meinung gemildert; wir aber unserseits möchten nicht unbillig seiner Dialektik jeden Werth absprechen, weil wir sie nicht unentbehrlich finden. Ueber ihren Sinn hat er selbst nicht im Unklaren gelassen; er vermeidet die beliebt gewordenen Ausdrücke, die von einem Umschlagen und Uebergehen der Begriffe in der Weise einer Geschichte sprechen; er erklärt ausdrücklich, die dialektische Ordnung der Begriffe sei zwar für das Erkennen, welches sie fassen will, nothwendig, aber doch auch nur für dieses nothwendig. Auch diese Meinung bestreiten wir, aber sie ist nicht widersinnig. Die systematische Anordnung hat ihren entsprechenden Werth auch in andern Wissenschaften selbst dann, wenn der Inhalt der einzelnen Gegenstände vorher völlig bekannt ist und durch die Art ihrer Aufreihung die Kenntniß desselben nicht erweitert wird. Aber überall pflegt dann zu geschehen, was wir auch für die speculativen Untersuchungen gelten machen: es pflegt nicht nur eine ausschließliche, sondern mancherlei verschiedene Anordnungen zu geben, deren jede eine gleich schätzbare und dem Verständniß dienende Beleuchtung auf das sonst bekannte Material zurückwirft. Es ist im Grunde ein sehr zufälliger Gesichtspunkt, eine Anzahl von Curven unter dem Namen der Kegelschnitte zu vereinigen; gleich-

wohl möchten wir ihn in der Geometrie nicht miſſen; aber wir geben zu, daß es auch wieder eine belehrende Anſicht iſt, dieſelben Curven auf andere Weiſe entſtanden zu denken, umſchrieben um einen conſtanten Radius, oder um die conſtante Summe oder Differenz zweier veränderlichen u. ſ. w.; auch ſo geben ſie eine intereſſante Stufenreihe, und die eine wie die andere Anordnung iſt vollkommen richtig. Der Zuſammenhang der Dinge, welchen die Speculation bearbeitet, ſcheint mir nicht ärmer, ſondern ebenſo reich gegliedert, wie das Syſtem der mathematiſchen Gebilde; in ſeinem Ganzen mag es wohl eine Hauptrichtung des Fortſchritts geben, die keine andere Anſicht als gleichwerthig zuläßt, aber daſſelbe Ganze, das nach dieſer einen Richtung unabänderlich polariſirt iſt, kann nach vielen andern Richtungen in ſehr willkürlich gewählten Bahnen durchlaufen werden und in jeder wird die Trefflichkeit ſeines Baues den richtig Denkenden auf die Spur eines bedeutungsvollen Zuſammenhanges führen.

Ueber Weißes innere ſyſtematiſche Gliederung der Aeſthetik belehrt uns §. 7 ſeines Werkes; die ideale Natur ihres Inhalts erfordere den Geſetzen der dialektiſchen Methode zufolge eine nicht willkürlich geſetzte, ſondern aus dem Begriffe des Gegenſtandes ſelbſt hervorgehende Dreiheit ihrer Haupttheile, welche ſich zueinander wie unmittelbares Sein, vermitteltes oder reflectirtes Sein und Einheit von beiden oder begriffsmäßiges Sein — oder auch, das unmittelbare Sein der Schönheit ſogleich als Begriff geſetzt, wie ſubjectiver Begriff, objectives Daſein und Einheit dieſer beiden oder ideale Lebendigkeit verhalten. Dieſe Aufgabe wird nun durch folgende Gliederung erfüllt. Der erſte oder allgemeine Theil enthält die ſubjective Begrifflehre von der Schönheit, d. h. die ſpeculative Erklärung des Begriffs der Schönheit in ſeinem unmittelbaren, noch nicht durch ſich ſelbſt geſtalteten Daſein; den zweiten oder beſondern Theil bildet die Lehre von der Kunſt, welche eben das äußerliche und objective

Daſein iſt, in welchem die Schönheit dialektiſch aufgehoben, und einem todten, für ſich begriffloſen Stoffe eingebildet iſt. Der dritte Theil endlich, welcher unter der Kategorie der Einzelheit ſteht, die Lehre vom Genius, enthält diejenigen Begriffe, welche die wahre und ideale, zugleich ſubjective und objective Subſtanz und Wirklichkeit der Idee der Schönheit ausmachen. Den zweiten Theil hier übergehend, muß ich des erſten, weil ſein Inhalt uns hier vorzüglich angeht, des dritten aber deswegen ausdrücklicher gedenken, weil er zu dem Neuen und Eigenthümlichen der Weißiſchen Aeſthetik vor allem gehört.

Die allgemeine Lehre vom Begriff der Schönheit wird die Frage, was dieſe ſei, zu beantworten haben. In der That fehlt es an ihrem Anfang nicht an einer kurz formulirten Definition, welche die Schönheit die aufgehobene Wahrheit nennt. Aber dieſe Definition drückt ſo ſehr nur die ſyſtematiſche Stellung des Begriffs der Schönheit im Ganzen der Philoſophie des Geiſtes aus, daß Weiße in umfänglichen Anmerkungen, mühſam und doch unanſchaulich, die Angabe der inhaltlichen Beſtimmtheit nachholen muß, die durch dieſe ſyſtematiſche Stellenbezeichnung dem Begriff der Schönheit zugeſchrieben wird. Zum Verſtändniß deſſen, was unmittelbar folgt, gelangen wir viel friſcher, wenn wir uns ſeiner ſpäteren, oben mitgetheilten Darſtellungen über die unendliche, ſelige Productivität des göttlichen Gemüths erinnern, die ihm als das zweite Weſensmoment Gottes und als der Ausgangspunkt aller äſthetiſchen Unterſuchungen erſchien. Eben ſie, als lebendige geiſtige Thätigkeit gedacht, iſt die uranfängliche Exiſtenz und Wirklichkeit des Schönen, und von einer ſolchen Wirklichkeit mußte die Aeſthetik beginnen, wenn ſie die Schönheit nicht als einen irgendwo aus zufälliger Verkettung irgend welcher Bedingungen entſtehenden Schein, ſondern überall als Erſcheinung einer Idee zu faſſen dachte, die ſelbſt zu den höchſten Zielen der Welt, zu dem letzten Seinſollenden, und deshalb auch zu dem erſten Seienden gehört. Keineswegs auffällig

und fremdartig, sondern ganz natürlich erscheint es daher, daß mehr in Uebereinstimmung mit Solger, als in Anschluß an ihn, als die erste Form, das erste unmittelbare Dasein der Schönheit die Phantasie genannt wird, deren Name sich zur Bezeichnung jener göttlichen Thätigkeit bereits aufdrängte. Unterschieden von der gemeinen Einbildungskraft, welche blos mit endlichen Bildern und Vorstellungen beschäftigt ist und diese auf endliche Weise reproducirt, ist sie vielmehr die Gewißheit eines Ewigen und Unendlichen, und der Drang zur Erzeugung seiner Anschauung. Aus dieser Phantasie, welche ungeschieden zugleich das Schöne und die selige Empfindung des Schönen ist, entwickeln sich diese beiden Momente nun so, daß der Name des Schönen dem Gegenstande der Anschauung allein zufällt, die Phantasie fortan in engerer Bedeutung ihres Namens zum anschauenden Subject wird, das nicht mehr die Schönheit selbst, sondern der von außen sie ergänzende Gegensatz ist.

Die weitere Entwicklung des Begriffs von der Schönheit als Gegenstand oder von dem Schönen zeigt dann, daß die Schönheit zuerst wesentlich eine unbegrenzte Vielheit schöner Gegenstände sei, in deren jedem der ganze Begriff der Schönheit, in keinem aber die Totalität der Idee nach allen Seiten oder Momenten ihres möglichen Inhalts gesetzt sei; eine dialektische Entwicklung des Satzes, daß der Werth, den wir unter dem Namen der Schönheit meinen, nicht ihr selbst als Allgemeinem, sondern nur dem unzähligen Besonderen zukomme, welches durch ihren allgemeinen Begriff gedacht wird. Jeder dieser schönen Gegenstände (nicht Dinge, sondern Einzelformen der Schönheit) wird dann als ein unendlich einzelner, als dergestalt von allem andern, Schönem und Unschönem verschieden bezeichnet, daß dasjenige, was seine Schönheit ausmacht, nie auf gleiche Weise außer ihm ein Dasein haben kann. Als Mikrokosmus, als Mysterium erscheint die untheilbare einzelne Form der Schönheit, sofern das Bewußtsein der Ewigkeit, Nothwendig-

keit und Allheit, welches in der Geſtalt ſeiner Allgemeinheit der Schönheit eingebildet iſt, ſich in ihr zu der Gewißheit der in ihr der Anlage nach abſolut gegenwärtigen Totalität der endlichen Welt individualiſirt. Dieſe Betrachtungen, deren Einzelausführungen hier zu übergehen ſind, wiederholen nicht ohne den Gewinn tieferer Auffaſſung, aber durch ihre Einſchnürung in dialektiſche Feſſeln beengt, auch früher bekannte Geſichtspunkte. Von ihnen wendet ſich Weiße durch eine etwas wunderliche und gemachte Dialektik endlich der Auffaſſung der Schönheit als einer *Eigenſchaft* von Wirklichem zu, deſſen Wirklichkeit auf eigenen andern Gründen beruhe, und an welchem die Schönheit deshalb in das Verhältniß, beziehungsweis den Widerſpruch einer erſcheinenden Form zu dem realen Inhalte tritt. Als Erſcheinung und Form endlicher Dinge hat die Schönheit zum Element ihres Daſeins die natürliche Unmittelbarkeit, die Qualität und Quantität jener Dinge und tritt als Maßbeſtimmung beider, als Regel oder *Kanon* auf, welcher Ausdruck nicht ein Verhältniß von Größen und Qualitäten, ſondern ein Verhältniß zweiter Ordnung zwiſchen ſolchen Verhältniſſen bezeichnen ſoll. Eine weitläufige Polemik führt Weiße hier gegen alle Verſuche, den Kanon der Schönheit in rationalen, d. h. verſtandesmäßig beſtimmbaren Maßverhältniſſen zu ſuchen. Man fühlt leicht das Richtige, was er meint, aber die Darſtellung wird durch irrigen Gebrauch des letztern mathematiſchen Ausdrucks theilweis unwahr. Das Irrationale iſt nicht *jedem* mathematiſchen Maße überlegen, ſondern läßt eine geſetzmäßige Verwendung und Verknüpfung im Calcül zu, die zu rationalen Ergebniſſen zurückführt. Die Schönheit nun auf Verhältniſſe zu gründen, die nur in dieſem mathematiſchen Sinne irrational ſind, hat kein ſpeculatives Intereſſe; zu behaupten aber, daß ſie an mathematiſch *ſchlechthin* nicht *beſtimmbaren*, alſo mathematiſch auch nicht *beſtimmten* Verhältniſſen hafte, iſt unmöglich, ſo weit die Schönheit in räumlich zeitlichen Formen erſcheint, deren jede einzelne für ſich

ein mathematiſch durchaus beſtimmtes Verhältniß iſt. Die Betrachtung der Endlichkeit der Dinge endlich, an welcher die Schönheit als Maßverhältniß ihrer erſcheinenden Eigenſchaften auftreten ſoll, dürfte wohl auf natürlicherem Wege, als der, den hier Weiße geht, zu dem Inhalt des zweiten Abſchnittes dieſes erſten Theiles geführt haben, zu der Lehre nämlich von der im Gegenſatz zu ſich ſelbſt begriffenen Schönheit, oder von der Erhabenheit, dem Häßlichen und dem Komiſchen.

Ich habe dieſe verſchiedenen Formen des äſthetiſch Wirkſamen einer ſpäteren Erörterung vorbehalten; doch kann ich dieſen erſten Verſuch, ſie zu einer dialektiſchen Reihenfolge zu verknüpfen, ſchon hier nicht unbemerkt laſſen. Mit Recht erwiedert Weiße der Verwunderung darüber, in der Aeſthetik dem Begriffe des Häßlichen zu begegnen, daß der Wiſſenſchaft vom Schönen auch das Gegentheil des Schönen ein ſo natürlicher Gegenſtand der Betrachtung ſei, wie der Ethik die Sünde. Aber die Dialektik, welche jene drei Begriffe als einander erzeugende Entwicklungsmomente der Idee der Schönheit vorführt, iſt doch nicht von ſo unbedenklicher Klarheit, daß ſie die häufig vernommenen Einwürfe von ſelbſt zurückwieſe. Erinnern wir uns zunächſt, daß nicht der Idee der Schönheit als ſolcher ein inwohnendes Bedürfniß zugeſchrieben wird, durch Erhabenheit in Häßlichkeit überzugehen, und in Lächerlichkeit zu endigen. Der Anlaß zu dieſen dialektiſchen Ereigniſſen liegt vielmehr darin, daß die Schönheit, die an ſich nur Schönheit und nicht ihr Gegentheil iſt, genöthigt wird, als Eigenſchaft an einem Wirklichen zu erſcheinen, welches ſie ſelbſt nicht ſchafft, ſondern als entſtanden aus einem andern Zuſammenhange des Wirkens vorausſetzen muß. Erhabenheit, Häßlichkeit und Lächerlichkeit erſcheinen daher als Schickſale, denen die Idee der Schönheit in ihrem Verſuche, ſich in dem Material der endlichen Wirklichkeit auszuprägen, ausgeſetzt iſt. Drohen ihr nun dieſe Schickſale unvermeidlich, und läßt ſich das Eigenthümliche der hierdurch entſtehenden Erſchein-

ungen eben nur aus jenem Verſuche der Idee der Schönheit zur Beſitznahme des Endlichen verſtehen, ſo haben ohne Zweifel jene drei Begriffe ihren wiſſenſchaftlichen Ort nur in der Aeſthetik und allerdings an der Stelle, die ihnen Weiße angewieſen hat. Nicht der Begriff der Schönheit geht alſo in den der Erhabenheit, nicht der Begriff der Erhabenheit in den der Häßlichkeit, nicht dieſer in den des Komiſchen über; ſondern die Eigenſchaften der Gegenſtände, in denen die Schönheit ſich verwirklichen will, gleiten unter Bedingungen, die in der Natur dieſer Gegenſtände liegen, aus dem Gebiete des einen dieſer Begriffe in das des andern über; der Gegenſtand, der ſchön zu werden verſprach, wird erhaben, der erhaben zu ſein ſich beſtrebte, wird häßlich. Der aber, der ſchön zu werden verſprach und es nicht wurde, verfehlt damit nicht einfach das ganze Gebiet des Aeſthetiſchen, ſo daß er gleichgültig würde, ſondern er geht unter beſtimmten Bedingungen in eine andere Form oder Fehlform der Erſcheinung über, die ſelbſt nur als Ableitung der Schönheit, nur als ihr Gegentheil, als ein nur aus ihr entſpringbares Mißverhältniß verſtändlich und möglich iſt.

Auch der letzte Abſchnitt dieſes erſten Theils, die Lehre vom Ideal, läßt ſich in ſeiner Zugehörigkeit zu dem bisherigen Gedankengange leicht ohne Rückſicht auf die ausdrückliche dialektiſche Motivirung ſeines Erſcheinens begreifen. Zu dem abſtracten Begriffe der Schönheit als noch unerfüllter Aufgabe und zu dieſen Formen- und Fehlformen, welche die Schönheit in der wirklichen Welt ſich erfüllend annimmt, gehört als drittes Glied eine Rückkehr aus dieſer Aeußerlichkeit in die Phantaſie; eine wieder innerliche Exiſtenz der Schönheit, jetzt ausgebreitet über alle Welt als eine eigenthümliche Beleuchtung, in welcher die weltgeſchichtliche Thätigkeit des menſchlichen Geiſtes die Herrſchaft der Idee der Schönheit über alle Wirklichkeit ſich zur Anſchauung bringt. Schon Solger hatte, und nach ihm Hegel, dieſe Weltanſichten, in denen das menſchliche Gemüth den Zu-

ſammenhang aller Dinge nach ſeinem Werthe zu rechtfertigen ſucht, unter dem Namen der Ideale zu Gegenſtänden der Aeſthetik gemacht; Weiße, die Bezeichnung von ihrer geſchichtlichen Ausprägung entlehnend, unterſcheidet das antike, romantiſche und moderne Ideal; Begriffsbeſtimmungen, die wir ſpäterer Beachtung vorbehalten.

Hinweggehend über den zweiten Haupttheil der Aeſthetik, welcher die Lehre von der Kunſt enthält, finden wir in dem dritten, der Lehre vom Genius, den eigenthümlichſten Theil des Ganzen. Manche der Begriffe, mit denen er ſich beſchäftigt, wie die des Talents, des Genies, waren von untergeordneten Geſichtspunkten aus in der Aeſthetik ſtets als Mittel künſtleriſcher Hervorbringung behandelt worden; Weiße vereinigt ſie mit anderen, die bisher nur als bevorzugte Gegenſtände der künſtleriſchen Phantaſie gegolten hatten, zu einer Reihe, welche ihm die vollendetſten Wirklichkeitsformen des Schönen darzuſtellen ſcheint; Formen, in denen die Schönheit nicht wie in den Werken der Kunſt nur der objectivirte Widerſchein der Phantaſie und ihres Inhalts iſt, ſondern ſelbſt wirkſames Daſein hat; nicht Geſtalt, in welcher die Schönheit angeſchaut werden kann, ſondern lebendiger Genius, der ſich der Schönheit, die er unter anderem in ſeinem Werke niederlegen kann, als ihn ſelbſt beſeelender Regſamkeit bewußt iſt. Es will wenig bedeuten, wenn hiergegen eingewandt wird, daß dieſe Anordnung den ſchaffenden Genius ſpäter als ſein Werk auftreten laſſe; mag in der cauſalen Verkettung der Dinge noch ſo ſehr die ſchaffende lebendige Phantaſie ihrem Erzeugniß vorausgehn; die dialektiſche Reihenfolge iſt ihrem Weſen nach eine Abſtufung der Werthe, nicht eine Geſchichte der Entſtehung ihrer Gegenſtände. Dem natürlichen Gefühle wird ſehr leicht klar werden, daß die höchſte und wahrſte Wirklichkeit nicht darin beſtehen kann, daß ſie immer nur dargeſtellt wird, daß ſie immer nur in Werken der Kunſt niedergelegt wird; muß doch ohnehin die Kunſt um ihrer ſelbſt willen vorausſetzen, daß

Jemand kommen werde, der das Dargeſtellte anſchaut, das Niedergelegte aufhebt; ohne die Wirkung im Gemüthe, die ſie hervorbringt, iſt die Schönheit der Kunſt ſo wenig vorhanden, als das Licht ohne das Auge leuchtet, von dem es empfunden wird. Nun eben dieſe innerliche Bewegung des Geiſtes, die das Kunſtwerk in dem Genießenden hervorruft, dieſe wahre und volle Gegenwart und Wirklichkeit der Schönheit, wird nicht nur auf dieſem Wege, nicht nur als Eindruck äußerer Schönheit hervorgebracht; ſie hat überhaupt nicht nur dieſe einſeitige Beziehung zur Kunſt, entweder erzeugende Kraft ihrer Darſtellungen oder Empfänglichkeit für ihre Wirkungen zu ſein, ſondern unabhängig von aller dieſer Rückſicht tritt ſie als die ſelbſtändige Form auf, in welcher die Schönheit in der Wirklichkeit lebendig Platz nimmt, und nicht nur als ein Jenſeitiges in Werken erſcheint, die dieſer Wirklichkeit ſtets in gewiſſer Weiſe als Darſtellungen einer nur idealen Welt gegenüberſtehen. Auch dieſen letzten Abſchluß, den Weiße der Aeſthetik gegeben hat, kann ich deshalb nur völlig übereinſtimmend mit dem überall feſtgehaltenen Grundgedanken ſeines Werkes finden, und halte ihn im Ganzen, obwohl im Einzelnen nicht ohne Bedenken, für das natürliche und unentbehrliche Endglied, in welchem dieſe weitausgreifende Betrachtung aller äſthetiſchen Elemente ſich zuſammenfaſſen muß. Von der inneren Gliederung dieſes Gedankencyclus muß ich mich begnügen, vorläufig zu erwähnen, daß zuerſt der Genius in ſubjectiver Geſtalt als Gemüth Talent und Genius im engeren Sinne, dann der Genius in objectiver Geſtalt als Naturſchönheit phyſiognomiſcher Ausdruck und Sitte, endlich die Liebe als platoniſche Liebe, Freundſchaft und Geſchlechtsliebe, die namentlich zuletzt etwas paradoxen Stufen der hier aufgeführten Dialektik bezeichnen.

Ich durfte der Aeſthetik Weißes dieſe verhältnißmäßig ausführliche Erwähnung nicht nur um ihres eignen Gehaltes willen, ſondern auch deshalb widmen, weil Weiße zuerſt der Zeit nach, und mit bedeutſamem eignen Fortſchritt gezeigt hat, was ſich der

allgemeinen Denkweiſe der Hegeliſchen Philoſophie für die äſthetiſche Wiſſenſchaft abgewinnen ließ. Ich ahnte nicht, als ich dieſe Darſtellung beendigte, daß noch vor ihrer Veröffentlichung auch dieſer große ernſte und reine Geiſt uns verlaſſen, und daß Manches, was ich zur freundlichen Berückſichtigung des Lebenden zu ſchreiben meinte, jetzt nur dem verehrungsvollen Gedächtniß des Geſchiedenen würde gewidmet werden können.

Hegels Schule iſt in der Verfolgung dieſer Beſtrebungen thätig genug geweſen; ohne dem Werthe ihrer weiteren Leiſtungen zu nahe zu treten, muß ich mich begnügen, dem eignen Studium des Leſers zu empfehlen, was der Ausbildung der Wiſſenſchaft förderlich geweſen iſt, ohne doch durch entſchieden neue Standpunkte die allgemeinen Grundanſichten weiter verändert zu haben. So mag mit Dank Arnold Ruges gedacht werden, theils um ſeiner Vorſchule der Aeſthetik, noch mehr um der lebendigen Thätigkeit willen, mit welcher er als Kritiker, häufig mit dem vollſten Rechte der Sache, immer friſch und anregend, der Anſchauungsweiſe der neueren Aeſthetik Bahn zu brechen wußte. Nicht eben ſo kurz zwar, doch kürzer, als ich ſelbſt möchte, bin ich gezwungen, in dieſem allgemeinen Theil meiner Arbeit der weſentlichen Dienſte zu gedenken, welche Fr. Wilhelm Viſcher theils in verdienſtreichen monographiſchen Arbeiten, theils in ſeiner umfänglichen Aeſthetik als Wiſſenſchaft des Schönen der Erweiterung, Vervollſtändigung und dem methodiſchen Ausbau des äſthetiſchen Gedankenkreiſes geleiſtet hat. Dieſe wiſſenſchaftlichen Leiſtungen gehören ſo ſehr der Gegenwart an, und dieſe Gegenwart flicht dem geiſtreichen Schriftſteller ſo viele Kränze der Anerkennung, daß er meines Lobes entbehren und ich unbedenklicher die Zweifel erwähnen kann, deren Beſeitigung wir von ſeiner noch friſchen Kraft hoffen dürfen.

Eine Seite ſeines Werkes hat Viſcher ſelbſt in dem Vorwort zum Schluß deſſelben herzlich beklagt: die Zerſpaltung des

Vortrags in Textesparagraphen und erklärende Anmerkungen. Aber es iſt leider nicht blos dieſe äußerliche Form der Anordnung, in Bezug auf welche wir dieſem Seufzer beiſtimmen, ſondern wir beklagen durchaus, daß Viſcher die große Fülle ſeiner höchſt anzuerkennenden friſchen äſthetiſchen Anſchauungen in völlig unfruchtbarer Weiſe in den Schematismus Hegeliſcher Dialektik preßt; noch mehr ermüdet die Gewiſſenhaftigkeit der beſtändigen kleinen Polemik, die jeden kleinſten Schritt dieſer Dialektik gegen jede kleinſte Abweichung anderer Dialektiker zu rechtfertigen ſucht. Wie nahe ſteht die Zukunft bevor, welche nur noch für die größten Umriſſe dieſer ganzen Behandlungsweiſe der Wiſſenſchaft lebendige Theilnahme, für die minutiöſen Etiketteſtreitigkeiten zwiſchen den einzelnen Gliedern der dialektiſchen Entwicklung aber nicht einmal mehr geſchichtliches Intereſſe empfinden wird! Und dieſer Zukunft hätte Viſcher eine große Fülle ſachlicher Belehrung zu hinterlaſſen, während ſie ſeine ſyſtematiſche Behandlung kaum in dem von ihm gehofften Maße den Leiſtungen Anderer vorziehen wird.

Das Schöne, weder theoretiſch noch praktiſch, aber auch ebenſowohl das eine wie das andere, hat nach Viſcher zugleich mit Religion und Philoſophie ſeinen Platz in einer Sphäre über dieſem Gegenſatz; alle drei gehören dem Geiſte an, der nicht mehr den Gegenſatz zwiſchen Subject und Object, ſei es als erkennender oder handelnder, zu überwinden erſt ſtrebt, ſondern überwunden hat, dem abſoluten Geiſte. Innerhalb dieſes Gebiets aber trete nach dem allgemeinen Geſetze der dialektiſchen Bewegung als erſte Stufe die Religion, als zweite die Kunſt, als dritte die Philoſophie auf; anders alſo als bei Hegel, welcher die Kunſt der Religion voranſchickt. Auch der abſolute Geiſt wiederhole die Theilung in Subject und Object, doch ſo, daß das letztere das eigne ſelbſterzeugte Gegenbild des vom abſoluten Gehalt durchdrungenen Subjects ſei. Die Rangordnung der Stufen hänge davon ab, ob dies Gegenbild dieſem Gehalte ad-

äquat, und ob es vom Subject als frei erzeugtes anerkannt werde. Die Religion leiſte keines von beiden, indem ſie mit ihrem ſinnlichen beſtimmten Gegenbilde in unfreier Verwechslung ſich zu einer dunklen Einheit verſchlinge; im Schönen ſei das Gegenbild zwar noch ſinnlich beſtimmt, aber das Subject trete ihm doch frei gegenüber; die Philoſophie genüge beiden Bedingungen: das Gegenbild ſei Geiſt, durch die reine und freie Thätigkeit des Denkens erzeugt.

Solche Darlegungen machen fühlbar, wie wenig Sicherheit Halt und Genauigkeit doch eigentlich eine Speculation bietet, wenn ſie ſo große und vielſeitige Complexe geiſtiger Thätigkeiten, wie Religion Kunſt und Philoſophie nach ſo armen und abſtracten Geſichtspunkten vergleicht, wie dieſe Abſchätzung des Grades der erreichten Subject-Objectivität. Selbſt wenn über das, was mit den Namen jener großen Lebensrichtungen bezeichnet ſein ſoll, völlige Uebereinſtimmung beſtände, würde geringer Scharfſinn hinreichen, um von einem ſolchen Vergleichsgrunde aus jede beliebige Stufenreihe derſelben mit gleicher Wahrſcheinlichkeit zu rechtfertigen; einfach indem man bald dieſen bald jenen Theil ihres reichen Inhalts, bald dieſe bald jene in ihm unterſcheidbare Beſtimmung einſeitig als Angriffspunkt wählte, an welchen man jenes abſtracte und deswegen äußerſt dehnbare Maß anlegte. Von den Gründen, mit denen Hegel ſeine Anordnung ſtützt, ſagt Viſcher, ſie ſeien ſehr ſcheinbar, nur irrig; man wird ſeine eigne Begründung grade ſo finden können. Keiner würde den Andern überzeugen, denn das eigentliche Motiv ſolcher Anſichten liegt in einer Grundanſchauung, die durch die Dialektik nicht geſchaffen, ſondern blos zum Vortrag vorbereitet zu werden pflegt; für Viſcher z. B. in einer Anſicht von der Religion, die von allem abweicht, was Andere ſo nennen; denn wer würde ſie in dem wiedererkennen, was er oben von ihr ſagt? Er liegt ferner in der Zuverſicht, mit der Viſcher die Undenkbarkeit einer göttlichen Perſönlichkeit behauptet; und dieſe Zuverſicht muß doch

haltbarere Wurzeln bei ihm haben, als den einen dünnen und langen Faden der dialektiſchen Methode. Dieſe Vorüberzeugungen hier zu discutiren iſt unmöglich; es war aber auch überflüſſig, ſie in die Aeſthetik einzumengen; für die innere Ausgeſtaltung dieſer Wiſſenſchaft ſind ſie bei Viſcher ebenſo unfruchtbar, wie bei Weiße die entgegengeſetzten. Weiße bemerkt: Hegel, der durch das Schöne zum Wahren ſtrebe, könne im Schönen nur werdende Wahrheit ſchätzen; Viſcher erwiedert: umgekehrt, Weiße, welcher vom Wahren zum Schönen wolle, finde in dieſem nur die Wahrheit wieder, die er hineingelegt. Viſcher fürchtet, wer vom Schönen zum Guten ſtrebe, werde im Schönen nur das geſuchte religiöſe Element vorbereiten wollen; ich entgegne: umgekehrt, wer die Religion zur Vorſtufe der Kunſt macht, wird im Schönen nur das Religiöſe wieder finden, das er hineingelegt. Dies alles ſind nutzloſe Fechterkünſte. Gewiß unrichtig iſt es aber, daß der Glaube an einen lebendigen Gott es der Kunſt zur höchſten Aufgabe mache, ihn ſelbſt mit ſeinen Umgebungen darzuſtellen; unrichtig, daß, wenn wir die Eingriffe Gottes in die Welt, ſofern ſie Erſcheinungen ſind, allerdings zu den höchſten Gegenſtänden der Kunſt rechnen, dadurch alle Fortſchritte der weltlichen Kunſt ſeit der Reformation verkannt oder verdammt werden; wahr, aber nicht zu Viſchers Vortheil wahr, daß der Theismus einen Punkt in Raum und Zeit, obwohl gewiß nicht *einen* Punkt, ſetze, in welchem die höchſte Einheit des Subjects und Objects wirklich iſt; aber nicht wahr, daß er in Folge deſſen dieſem Gott einen eignen Leib und Wohnort gebe und Darſtellungen deſſelben für die höchſten Aufgaben der Kunſt erkläre. (I. S. 48 ff.) Ich begreife nicht, woher Viſchers ſonſt ſo vorurtheilsloſem Geiſte dieſe Geſpenſter kommen, die in Weißes theiſtiſch gedachter Aeſthetik doch gar nicht umgehen.

Von den drei Theilen des Werkes benutzen wir die Kunſtlehre ſpäter. Der zweite, der objectiven Exiſtenz des Schönen

als Naturſchönheit und der ſubjectiven als Phantaſie gewidmet, zieht mit großer Fülle geiſtreicher Blicke, in den Schilderungen die Bedürfniſſe eines Syſtems zur Freude der Leſer weit überſchreitend, dort die Schönheit der unorganiſchen und der organiſchen Welt, die Racencharactere der Menſchheit und die geſchichtlichen Phyſiognomieen der Völker, hier jegliche Thätigkeit der individuellen und der idealbildenden geſchichtlichen Phantaſie in Betracht. Dem erſten Theile, der Metaphyſik des Schönen entlehne ich nur eine grundlegende Definition.

Schön iſt das räumlich und zeitlich Einzelne, welches uns den Schein gibt, ſeinem Begriffe ſchlechthin zu entſprechen, zunächſt alſo eine beſtimmte Idee, mittelbar die Totalität der abſoluten Idee in ſich zu verwirklichen. In Wahrheit enthält nur der unendliche Weltlauf als Ganzes dieſe Wirklichkeit der Idee; dem Einzelnen wird ſie immer durch den Zuſammenhang der Bedingungen verkümmert, unter denen ſeine Verwirklichung ſteht; jener Schein ſelbſt kann nur zu Stande kommen, wenn die Geſtalt nicht nach ihrer innern Miſchung und Structur, ſondern nur nach ihrer erſcheinenden Oberfläche, nur der Aufriß, nicht der Durchſchnitt in Betracht kommt. So iſt das Schöne in dem doppelten Sinn reiner Schein, daß in ihm die vom Stoffe abgelöſte Oberfläche allein wirkt, und daß aus dieſer Alles entfernt iſt, wodurch die Geſtalt auch den Störungen durch die Bedingungen unterliegen würde, von denen ſie ihre reale Wirklichkeit erhielte. Das Schöne iſt demnach Form ohne Stoff, aber nicht Form ohne Sinn; dieſer grade iſt es vielmehr, der aus der zur Durchſichtigkeit geläuterten Geſtalt hervorleuchtet, und ihr, ſofern er ſelbſt eine Stufe der abſoluten Idee iſt, die Bedeutung eines Weltalls gibt.

Dem Ausdruck nach nur an plaſtiſche Schönheit erinnernd, läßt doch dieſe Definition leicht eine Erweiterung zu, die auch in Ereigniſſen Schönheit in dem idealen Werth der Formen des

Geſchehens fände, abgetrennt von jeder Rückſicht auf den Mechanismus der Entſtehung und auf die concreten Zwecke dieſes Geſchehens.

Neuntes Kapitel.

Rückkehr zur Aufſuchung der wohlgefälligen Urverhältniſſe des Mannigfachen bei Herbart.

Die bisher ungelöſte Aufgabe der Aufzeigung deſſen, was unter den Begriff der Schönheit fällt. — Herbarts philoſophiſche Zuſchärfung der Aufgabe. — Zweifelhafte Annahme durch ſich ſelbſt gefallender Verhältniſſe ohne reale Bedeutung. — Das äſthetiſche Urtheil und das Gefühl. — Subjective und objective Gültigkeit des Schönen. — Erklärung gegen den Vorſchlag einer rein formalen Aeſthetik.

In Platons Euthyphron verlangt Sokrates von ſeinem Begleiter eine Definition des Heiligen, oder des Sittlichen, wie wir wohl beſſer überſetzen. Euthyphron verfehlt nicht, ihm einzelne Handlungsweiſen anzuführen, die ihm ſittlich dünken, und es gelingt Sokrates nicht, ihm begreiflich zu machen, daß er nicht Beiſpiele des Sittlichen, ſondern den allgemeinen Sinn deſſen habe hören wollen, was wir auf die einzelne Handlung eben dadurch übertragen wollen, daß wir ſie ſittlich nennen. Er würde ganz anders bedient worden ſein, wenn er die deutſche Aeſthetik gefragt hätte, was ſchön ſei. Sie würde ihm ſogleich mit einer allgemeinen Definition der Schönheit geantwortet und ihm erläutert haben, welchen Vorzug oder welche Ehre wir jeder Erſcheinung zuzuwenden meinen, wenn wir ſie ſchön nennen. Aber Euthyphron würde nicht befriedigt worden ſein; denn welche Erſcheinungen oder Gegenſtände es nun eigentlich ſind, die wir ſchön finden, oder durch welche formalen und beſtimmten Kennzeichen ſich diejenigen verrathen, welche einen rechtlichen Anſpruch auf jene Auszeichnung haben, davon hat die deutſche

Aeſthetik bisher ſehr wenig geſprochen. Allerdings ſtellte ſie beſtimmte Forderungen auf, welchen Alles genügen müſſe, was ſchön ſein ſolle; allein dieſe Forderungen bewegten ſich ſelbſt noch in ſpeculativen Beziehungen zwiſchen Momenten der Idee in ſo abſtracter Weiſe, daß die anſchauliche Form, in welcher uns zuletzt die wirkliche Erfüllung derſelben im Schönen anlacht, aus ihnen ſelbſt gar nicht ableitbar wurde. Der Kunſtkritik, nicht der Aeſthetik, fiel es zu, aus gelungenen Werken der Phantaſie die Formen zu ſammeln, in denen jene Forderungen erfüllt ſchienen, und dies Geſchäft hat ſie ſehr eifrig, im Einzelnen aber nicht ohne die Irrthümer beſorgt, welche unvermeidlich ſcheinen, wenn, bei zuſammengeſetzten Werken namentlich, der Geſchmack aus dem Stegreif über das Zuſammenpaſſen oder Nichtpaſſen der anſchaulichen Form mit vorausgeſetzten abſtracten Aufgaben richten ſoll. Man iſt zu leicht verführt, entweder das wirklich empfundene Wohlgefallen feſtzuhalten, es dann aber auf ſpeculative Gründe zurückzudeuten, von denen es nicht abhängt, oder ſeine eignen Gefühle doctrinär zu verleugnen, weil man in der vorliegenden Erſcheinung die vielleicht richtig geſtellten allgemeinen äſthetiſchen Forderungen nicht in der beſtimmten Art erfüllt ſieht, in der man ſie erfüllt zu ſehn erwartete. Daß in beide Irrthümer die von ſpeculativen Grundſätzen beherrſchte Kunſtkritik öfters verfallen iſt, bedarf wohl eines Beweiſes durch Beiſpiele nicht.

Es hat nun aber auch nie an ſolchen gefehlt, welche den ſchwierigen und, wie es ihnen ſchien, unfruchtbaren Weg der ſpeculativen Aeſthetik ganz verließen, um vorerſt, Weiteres vorbehaltend, erfahrungsmäßig die thatſächlichen Einzelobjecte des äſthetiſchen Urtheils, nämlich jene einfachſten Formen und Verhältniſſe des Mannigfachen aufzuſuchen, welche überall, wo ſie vorkommen, unmittelbares Wohlgefallen erregen. Man begegnet dieſen Auffaſſungen in den praktiſchen Anweiſungen, welche in jeder einzelnen Kunſt der Meiſter dem Schüler überliefert; in

dieſer Geſtalt ſind ſie hier nicht aufführbar, da ſie mit Recht an den beſtimmten Einzelaufgaben haften bleiben, welche jede Kunſt verſchieden von jeder andern ſtellt. Ein Streben aber, ſo Gewonnenes zu verallgemeinern, führt in der Regel, da die Induction gewöhnlich doch nur von einem beſchränkten Beobachtungsgebiet, einer vorzugsweis geübten oder mit Kennerſchaft überlegten Einzelkunſt ausgeht, zu dem Fehler, den Grund aller ſchönen Verhältniſſe durch ſpecielle Eigenthümlichkeiten einiger zu deuten. Daß endlich alle dieſe Bemühungen nur die wohlgefälligen Elemente finden, die zur Verknüpfung tauglich ſind, geben ſie ſelbſt zu und erwarten das Beſte, eben die Verbindung zu der Schönheit eines Ganzen, von einem ſchöpferiſchen Takt, der ſich der Zergliederung entzieht.

Künſtler und Kenner, denen in der Beurtheilung ihrer ſpeciellen Gebiete ein maßgebendes Urtheil gern zugeſtanden werden mag, verhalten ſich daher etwas dilettantiſch, wenn ſie zur Begründung einer allgemeinen Aeſthetik übergehen. Einen ſcharfen und ſyſtematiſchen Ausdruck hat ihrem allgemeinen Beſtreben Herbarts Philoſophie gegeben, freilich nicht, ohne ihnen ſelbſt manche Irrthümer ihres Verfahrens vorzuwerfen. Viel ſtrenger richtete ſich aber ſeine Speculation gegen die geſammte vorangegangene Aeſthetik des Idealismus, die, da ſie die weſentlichen Aufgaben verkannt und durch Vermiſchung mit fremdartigen ihre Beantwortung ſich unmöglich gemacht habe, gänzlich dem Neubau weichen müſſe, deſſen Grundlagen er ſelbſt verzeichnet. Mit aller Achtung vor dem großen und wahrheitsliebenden Geiſte des Philoſophen und dem heilſamen Anſtoß, den er dem in ſich verſunkenen Idealismus zur Ueberlegung begangener Fehler gegeben hat, kann ich nicht verhehlen, was die ganze bisherige Darſtellung ohnehin verräth, daß ich weder jener Verurtheilung des früher Geleiſteten beitrete, noch von dem allſeitigen Vorzug der neuen Vorſchläge überzeugt bin. Gar Manches haben wir von den Ergebniſſen, noch mehr von der Unterſuchungsmethode des

Idealismus Preis geben müſſen, und die allgemeine Tendenz, abgeſehen von der ſpeculativen Deutung der Idee der Schönheit die einzelnen Urverhältniſſe aufzuſuchen, auf denen thatſächlich der äſthetiſche Beifall ruht, erkennen wir rückhaltlos für eine nothwendige Ergänzung der alten Aeſthetik an. Mit der Aufſtellung dieſer Forderung hat jedoch Herbart nur eine ſtets vorhandene Ueberzeugung ausgeſprochen; ausgeführt hat er ſelbſt leider nicht, was er verlangte; die ſpeculative Zuſchärfung aber, die er jenem allgemeinen Verlangen gab, möchte ich nicht für die beſſere Bahn zum Ziele halten.

In jedes Kunſtwerk ohne Ausnahme, bemerkt Herbart (Encyclopädie I. Abſchnitt 9. Kapitel), und ebenſo in jede natürliche Schönheit, ſetzen wir hinzu, muß Unzähliges hineingedacht werden; am ſchnellſten und ſicherſten wirkt die plaſtiſche Kunſt, denn die menſchliche Geſtalt, ihre Mienen und Geberden zu deuten iſt Jeder geübt; die Malerei dagegen rechnet auf die Bemühung des Zuſchauers, den dargeſtellten Moment in Gedanken zu einer fortgehenden Handlung zu erheben; das Porträt vollends thut nur auf die, welche das lebende Original kannten, ſeine volle Wirkung; andern iſt es nur ein ſchönes, häßliches oder gleichgültiges Bild; es iſt der Perception allein überlaſſen, die Apperception fehlt und mit ihr das ſtärkſte Intereſſe. Mit welchen Augen ſieht dagegen der Hiſtoriker eine alte Münze! ſeine hiſtoriſche Aneignung (und nichts anderes heißt Apperception) gibt ihr den Werth.

Je zufälliger aber, fährt Herbart fort, die Apperception, deſto leichter kann ſie ausbleiben, und wiefern auf Zufälliges beim Kunſtwerke gerechnet wird, deſto weniger iſt es ein geſchloſſenes Ganze. Die klaſſiſche Poeſie bleibt haltbar durch Jahrtauſende, weil ſie das Nationalintereſſe, mit dem ſie einſt zuſammenhing, und ſelbſt die alte Art des Vortrags größtentheils entbehren kann, ohne für uns merklich zu verlieren. Um den innern Kunſtwerth eines Werkes recht zu würdigen, muß des-

halb die Apperception *insofern als sie nicht wesentlich die Auffassung bedingt*, bei Seite gesetzt werden, obgleich Niemand sich *gern* entschließt, dieser Forderung vollständig Genüge zu leisten. Die Kunstwerke sollen etwas bedeuten, und die Deutelei drängt sich ungestüm herbei, sie zu Symbolen von diesem und jenem zu machen, woran der Künstler nicht gedacht hat. Was mögen wohl die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, oder die noch älteren, deren Fleiß die möglichen Säulenordnungen unterschied, auszudrücken beabsichtigt haben? Gar Nichts wollten sie *ausdrücken*; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Künste hinein; diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen legen, verrathen ihre Scheu vor dem Innern und ihre Vorliebe für den äußern Schein.

Man kann zu diesen Gescholtenen gehören, ohne sich durch die letzte Aeußerung irgend getroffen zu fühlen, die, wie alle Heftigkeit, ihr Ziel verfehlt; denn scheinbarer klänge es gewiß, Vorliebe für äußern Schein da zu finden, wo man an dem Gegebenen der Anschauung haftet, seine Aufnahme in ausdeutende Gedankenkreise weigert. Sprechen wir jedoch von der Sache. Die Gesammtwirkung der Kunstwerke leitet auch Herbart von Gedanken ab, die sie erregen; nur ein geringer Theil dieser Wirkung scheint ihm indessen ästhetisch. Nun erhalten ja gewiß Naturerscheinungen und Kunstwerke durch Erinnerungen, die sie nur uns, nicht anderen, erwecken, einen Affectionswerth für uns, den man, als ihnen selbst nicht zukommend, von ihrem Schönheitswerthe scheint abziehen zu müssen. Wie weit soll jedoch diese Abstraction fortgesetzt werden? und was unterscheidet sich zuletzt als reine Perception, die aber doch den innern Kunstwerth fassen soll, von der Apperception, die das thatsächlich Gegebene in schon gehegte Gedankenkreise aufnimmt? Herbart bestimmt diese Grenze nicht; da er die Apperception nur so weit als sie nicht wesentlich die Auffassung bedingt, bei Seite setzen heißt,

ſo ſcheint er anzuerkennen, daß ſie nicht ganz vermeidbar iſt; aber worin beſteht doch dieſe Auffaſſung ſelbſt und was iſt an ihr weſentlich? Eine Geſtalt der Sculptur iſt der blos ſinnlichen Perception nur ein geometriſches Bild in einer Ebene; ſchon die ſcheinbar geſehene Rundung im Raum, noch mehr die Deutung der Mienen und Geberden gehört der Apperception des Geſehenen in eine ihm entgegenkommende Vorſtellungsmaſſe der Erinnerung. Nun fragt ſich: ſoll dieſer ſo vermittelte Geſammteindruck für einen äſthetiſchen angeſehen werden, oder ſoll das Intereſſe, welches aus der Deutung entſpringt, nur ein zwar ſchätzbarer, doch fremder Zuſatz zu der Schönheit ſein, welche in der bloßen percipirten Raumform liegt?

Schillers Ueberlegungen hierüber veranlaßten uns bereits (S. 90), das zweite Glied dieſer Doppelfrage zu verneinen. Es iſt gar nicht beweisbar, ſondern ein leerer Einfall, daß die menſchliche Geſtalt, nur „als Ding im Raume" percipirt, uns ein Wohlgefallen erregen würde; eben weil jeder nicht blos geübt, ſondern genöthigt iſt, Mienen, Geberden und Umriſſe zu deuten, ſo kommt eine blos geometriſche Perception einer menſchlichen Geſtalt nie in Wirklichkeit vor, ſondern ihre Deutung iſt ein unvermeidlicher Beſtandtheil der Umſtände, unter denen es überhaupt zu einem äſthetiſchen Urtheil über ſie kommt. Es bleibt daher mindeſtens zweifelhaft, ob dieſe Deutung nur eine unweſentliche, wenn auch beſtändige Begleitung der Bedingungen unſres Wohlgefallens, oder ob ſie nicht vielmehr ſelbſt eine von dieſen iſt; ſo weit wir uns künſtlich in eine blos geometriſche Anſchauung zurückverſetzen können, iſt es nicht wahrſcheinlich, daß eine ſolche, wenn ſie ganz gelänge, uns die menſchliche Geſtalt würde ſchön erſcheinen laſſen. Eine kurze Fortſetzung dieſer Ueberlegungen führt dahin, daß für alle Erſcheinungen, welche eine natürliche Bedeutung haben, für alle mithin, welche Kant unter den Begriff der anhängenden Schönheit brachte, dieſe Bedeutung mit zu ihrer vollſtändigen Auffaſſung, die Uebereins-

ſtimmung aber zwiſchen der percipirten äußern Erſcheinungsform und dieſem appercipirten Inneren zur Begründung ihrer Schönheit gehört. Und hier läßt ſich ſogleich hinzufügen, daß dieſe dem äſthetiſchen Eindruck zu Grunde liegende Apperception ſich nicht nothwendig auf das beſchränken muß, was „jeder hinzuzudenken geübt“ iſt; muß doch einmal zu dem Thatſächlichen des ſinnlichen Eindrucks eine Deutung hinzukommen, die jeder Beobachter aus ſeiner Erfahrung ſchöpft, ſo iſt der Ausdehnung dieſer Zuthaten keine feſte Grenze zu ziehen, über welche hinaus ſie den äſthetiſchen Eindruck nicht ſteigern, ſondern nur noch einen fremdartigen Reiz des Wiſſens hinzufügen könnten. Es kommt nur darauf an, daß dem Hinzugedachten etwas in der Erſcheinung entſpricht; iſt dies aber der Fall, ſo wird ohne Zweifel der, welcher ſie in ein reicheres Verſtändniß appercipirt, mehr Schönheit jener Uebereinſtimmung des Innern und Aeußern in ihr entdecken, als der, welcher nur die allgemeinen landläufigen Umriſſe jenes Innern, nicht ſeine characteriſtiſche Individualität begreifen kann. Nur iſt es für die Kunſt, da ſie doch Eindruck machen will, ein verkehrtes Verfahren, dieſen hauptſächlich durch Züge zu erſtreben, deren Verſtändniß minder allgemein vorausgeſetzt werden kann.

Von jener Harmonie eines Innern und Aeußern aber, die man zur äſthetiſchen Beurtheilung hier nothwendig annehmen mußte, kann man ferner nicht ſprechen, ohne irgend eine wo auch immer gelegene Aehnlichkeit oder doch Correſpondenz beider zuzugeben, die überdies, um wirkſam zu ſein, unſerer Beobachtung im einzelnen Falle leicht bemerklich ſein muß. Hiermit geſteht man im Princip zu, daß Formen, und zwar nicht nur räumliche, ſondern auch alle nur innerlich anſchaulichen, ganz natürlich für uns Symbole eines Innern werden, ja daß ſie in unſerer Anſchauung eigentlich gar nicht vorkommen, ohne, wenn auch mit ſehr veränderlicher Stärke, die Vorſtellungen dieſes Innern, dem ſie entſprechen, zu reproduciren. Eben dies, daß anderweitige

Kenntniß von der Bedeutung einer Erſcheinung uns nicht hindert, in ihr dasjenige Innere anzunehmen, deſſen Vorſtellung durch die Form erweckt wird, läßt ſie uns in jenem erfreulichen Gleichgewicht des Innern und des Aeußern erſcheinen. Aber noch mehr: ganz willkürlich iſt es jetzt, von der wahrſcheinlichen Vermuthung völlig abzuſehen, daß auch die anſchaulichen Formen für ſich ihre eigne äſthetiſche Bedeutung eben jenen Aſſociationen erſt verdanken, von denen wir ſie in der Zeit, in welcher wir überhaupt äſthetiſch zu urtheilen beginnen, längſt nicht mehr zu trennen im Stande ſind. Dieſe Vermuthung haben wir bisher, ſoweit uns Gelegenheit ſich darbot, durchgeführt; auch jene freie Schönheit Kants, die ohne irgend einem Gattungsbegriff eines Weſens oder eines Vorgangs zur Erſcheinung dienen zu müſſen, nur in reinen Formen zu ſpielen ſchien, haben wir nicht auf einer urſprünglichen Wohlgefälligkeit dieſer Formen als ſolcher beruhend gedacht, ſondern auf dem Abglanz einer Bedeutung, an welche ſie erinnern. Recht eigentlich mithin der Deutelei ſchuldig, die Herbart anklagt, darf ich wohl hier gegen ſeine entgegengeſetzte Anſicht die meinige rechtfertigen.

Formell könnte ich beide als zwei zunächſt gleich zuläſſige Hypotheſen bezeichnen. Herbart vermuthet, daß der ſchwer zu zergliedernde und etwas ſchwankende äſthetiſche Eindruck, den wir von zuſammengeſetzten Werken der Natur und der Kunſt empfangen, auf dem Zuſammenwirken einfacher wohlgefälliger Formverhältniſſe beruhe, von denen uns einige, wie die harmoniſchen Verhältniſſe der muſikaliſchen Töne, manche Raumfiguren und Rhythmen, wirklich in unſerer innern Erfahrung abgeſondert als urſprüngliche Objecte eines unmittelbaren Wohlgefallens gegeben ſind. Dieſe Elemente habe man aufzuſuchen, aus ihrer mannigfachen Verknüpfung und Verwendung nach Regeln, welche die Aeſthetik aufzufinden habe, entſtehe die Schönheit jedes zuſammengeſetzten Ganzen. Die Anſicht anderſeits, die wir Herbart gegenüber retten möchten, leugnet keineswegs das Vorhanden-

ſein wohlgefälliger Verhältnißformen, und eben ſo wenig, daß Schönheit auf ihnen beruhe und ohne ſie undenkbar ſei; ſie fügt nur die Behauptung hinzu, daß der Werth dieſer Formen, den das äſthetiſche Urtheil anerkennt, kein urſprünglich ihnen ſelbſt eigner ſei, ſondern auf ſie übertragen von Vorſtellungen aus, an welche ſie erinnern. Mit dieſer Behauptung glauben wir keineswegs das Geſchäft der bloßen Aufſuchung der wohlgefälligen Urverhältniſſe, das uns hier obliegt, durch eine voreilige Speculation über den Urſprung derſelben zu ſtören; vielmehr ſcheint uns dieſe Ergänzung, die wir hinzufügten, nothwendig zu ſein, um eben den Thatbeſtand deſſen zu fixiren, worin unſer äſthetiſches Urtheil das Schöne findet. Jene Gewohnheit, die Herbart zu dem Vorwurf einer beſtändigen Deutelei veranlaßt, würde in uns nicht ſo allgemein vorhanden ſein, wenn die Formen uns nicht in der That nur durch Erinnerung an ein inhaltlich unbedingt Werthvolles erregten, deſſen Vorbedingungen oder Erſcheinungsweiſen ſie ſind. Mit Vorſtellungen dieſes Werthvollen finden wir die Anſchauung der Formen ſo allgemein in uns aſſociirt, daß es uns eine gewaltſame Abſtraction erſcheint, das empfundene Wohlgefallen allein auf die Formen als ſolche zu beziehen und den anderen Beſtandtheil dieſes zuſammengeſetzten Vorgangs in uns als unweſentlich zu übergehen. Ich frage mich vergeblich, welchen zwingenden Grund es geben könnte, von dieſem Wege abzulenken, auf den uns die Selbſtbeobachtung, und auf den uns vor allem das Bedürfniß verweiſt, nicht nur das Wohlgefallen am Schönen, ſondern auch die Verehrung vor ihm zu begreifen; nicht einmal Herbarts eigne Principien enthalten ein Hinderniß, dieſer Richtung zu folgen. Wer Verhältniſſe der Willen zu einander als ſittliche Ideale aufſtellt, denen unſere unbedingte Billigung gebührt, kann nicht unmöglich finden, daß die Erinnerung an ſie durch ähnliche Verhältniſſe zwiſchen willenloſen Elementen des Anſchaulichen in uns erweckt wird. Und dieſe Erinnerung wird an die anſchaulichen Formen nun

auch eine Werthbeſtimmung knüpfen, entſtanden aus der Billigung, die den ſittlichen Verhältniſſen als ſolchen gehört, aber umgewandelt zu äſthetiſchem Wohlgefallen durch den Unterſchied, der zwiſchen jenen ſein ſollenden Beziehungen der Willen und dieſen nur beſtehenden Verhältniſſen willenloſer Elemente übrig bleibt.

Kann ich daher keineswegs von Anfang an einen Mißgriff darin ſehen, den äſthetiſchen Werth der Formen durch Erinnerung an einen werthvollen Inhalt zu erklären, ſo muß ich freilich über den näheren Zuſammenhang beider theils auf Früheres verweiſen (S. 74. 96.), theils ſpäteren Gelegenheiten Weiteres vorbehalten. In der Schönheit nur eine verhüllte Wahrheit zu ſuchen, die doch ohne Verhüllung daſſelbe bedeuten würde, wie mit ihr, Werken der Kunſt die Empfehlung beſtimmter Pflichten oder Anleitungen zur Tugend zuzumuthen, überhaupt die ganze kleinliche und engherzige Weiſe, die relative Selbſtſtändigkeit der Schönheit zu verkennen und ſie zu unmittelbarem Dienſte der Moral oder der Wiſſenſchaft herabzuwürdigen: alles Dies iſt weder Folge der von mir vertretenen Anſicht, noch hängt es irgend mit ihr zuſammen. Die elementaren Formen des Schönen ſind mir Analogieen der allgemeinen Verhältniſſe, die alles Gute zu ſeiner Verwirklichung vorausſetzt; ſpielt das Mannigfaltige der Anſchauung, obgleich ihm keine ſittliche Verpflichtung obliegt, dennoch in dieſen idealen Formen, ſo füllt es uns mit verehrungsvollem Wohlgefallen durch den Schein einer Welt, in welcher die ewigen Geſetze des Seinſollenden zu Fleiſch und Blut der Erſcheinungen geworden ſind, und das Ideale zugleich als reale Kraft die Fülle der Erſcheinungen hervortreibt, ihrer ſelbſt froh, durch äußere Zwecke und Aufgaben unbeläſtigt, von keinem ihnen fremden Mechanismus zurückgehalten. Weit ab liegt von dieſer Anſicht jeder Verſuch, eine Schönheit räumlicher Geſtalt oder des zeitlichen Rhythmus zum Ausdruck eines beſtimmten Gedankens oder zum Symbol eines beſtimmten Vorgangs zu

mißbrauchen; dieſes Schöne deutet durch ſich ſelbſt nie auf einen einzelnen geformten Beſtandtheil der wirklichen Welt hin, ſondern nur den Werth der allgemeinen Verhältniſſe, die in ihrer Formung herrſchen ſollen, ſtellt es in einem freien Gebilde dar, das an keine einzelne Wirklichkeit ausſchließlich, aber gleichzeitig an unzählige erinnert.

Einen zweiten Punkt des Zweifels müſſen wir dieſen Betrachtungen ſogleich anſchließen. Kant hatte die Schönheit in eine Beziehung zu dem Gefühl geſetzt, die ich ſchon bei der Darſtellung ſeiner Lehre gegen Einwürfe zu ſchützen geſucht habe. In dem ſpäteren Idealismus, der alle Zwecke und Güter des Daſeins nur in der vollkommenſten Erkenntniß ſuchte, verlor ſich dieſe Berückſichtigung des Gefühls allmählich und es fehlte nicht an gelegentlichem Spott gegen die, welche den Genuß des Schönen nur in dieſer trüberen Form der innern Erregung für möglich hielten. Herbart trennt die äſthetiſchen Urtheile mit Entſchiedenheit von allen theoretiſchen und ſucht in der Schönheit keine erkennbare Wahrheit; aber dem Gefühl verſagt er die frühere Stellung gleichfalls. Es iſt nöthig, um auf den eigentlichen Fragepunkt zu kommen, in der Kürze Vieles zu beſeitigen, was von jedem Standpunkt aus unweſentlich erſcheinen muß; wir verlangen alſo mit Herbart, daß von den Gemüthsbewegungen, die dem einen ſo dem andern anders ſich an den Eindruck des Schönen knüpfen, von aller Leidenſchaft des Begehrens und aller Freude über ſeine Befriedigung abgeſehen werde und daß die vollſtändige Vorſtellung deſſen, worüber das äſthetiſche Urtheil ſich äußern ſoll, in ruhiger Contemplation vor uns ſchwebe. Kann aber dieſe Abſtraction von veränderlichen und individuellen Gefühlen ſo weit fortgeſetzt werden, daß in der Fällung des äſthetiſchen Urtheils das Gefühl für Nichts mehr wäre? und worin eigentlich würde dann der Inhalt dieſes Urtheils beſtehen?

Der Name des äſthetiſchen Urtheils, den wir allerdings

aus dem Sprachgebrauch wohl nicht wieder werden entfernen können, ſcheint mir nicht unzweideutig zu ſein. Alle inneren Vorgänge, die wir erleben, können, welches auch ihre Natur ſein mag, ſpäter zu Gegenſtänden eines reflectirenden Denkens werden, welches ihren Inhalt in ſeiner Weiſe, nämlich in der Form eines Satzes, durch eine Beziehung zwiſchen irgend einem Subject und irgend einem Prädicat ausdrückt. In dieſem Sinne würde äſthetiſches Urtheil die Form ſein, in welcher das Denken jenen innern Zuſtand der Erregung, den wir unter dem Eindrucke des Schönen erfahren, für Zwecke einer vergleichenden und combinirenden Betrachtung ebenfalls in Geſtalt eines Satzes fixirt, der an einem geſondert denkbaren Subject ein geſondert denkbares Prädicat bejaht. Keineswegs dagegen würde nöthig ſein, daß jenes innere, durch dieſes Urtheil bezeichnete Erlebniß der Erregung an ſich ſelbſt dieſe Form einer Beziehung zwiſchen Subject und Prädicat tragen müßte, die es vielmehr nur unter der Hand des discurſiven, auf es reflectirenden Denkens annimmt. Nun aber tritt hier der eigenthümliche Fall ein, daß in dem inneren Vorgang, den der Eindruck des Schönen in uns hervorruft, auf irgend eine Weiſe ein Act der Werthbeſtimmung und der Schätzung liegt, der gar zu ſehr dazu verlockt, ihn unter den Begriff einer eigentlichen Beurtheilung, d. h. einer Operation unterzuordnen, welche in Geſtalt eines Urtheils, alſo einer Beziehung eines Prädicats auf ein Subject erfolgt. Und deshalb ſcheint nun das, was in uns unter dem Eindruck des Schönen geſchieht, nicht blos ein noch zu unterſuchender, irgendwie beſchaffener Vorgang zu ſein, den ſecundär die auf ihn gerichtete Reflexion des Denkens in Geſtalt eines Urtheils ausſprechen könnte: er ſelbſt vielmehr, dieſer Vorgang, ſcheint in dem Ausſpruch eines Urtheils zu beſtehen, und ihm dieſelbe Unterſcheidung eines Subjects und eines Prädicats und die Beziehung beider aufeinander weſentlich zu ſein, um das zu ſein, was er iſt. In dieſem letzteren Sinne, den ich nur für einen Mißverſtand

Das Innere der Sebalder Kirche.

1) Der Bau der St. Sebaldus-Kirche wurde mit der Peters- oder Löffelholz-Kapelle begonnen, deren Vollendung im 10. Jahrhundert stattfand. In dieser Kapelle befindet sich ein Taufbecken, welches, als erster Erzguß Nürnbergs, und dadurch, daß König Wenzel von Böhmen am 11. April 1361 darin getauft wurde, besondern Werth hat.

2) Der in dieser Kapelle befindliche Altar, dessen Verfertiger unbekannt blieb, wurde von der Nürnberger Patrizier-Familie von Löffelholz im Jahre 1453 gestiftet. Die Meister dreier aus dem 12ten Jahrhundert herrührender Gemälde in der Kapelle, die Geißelung Jesu, die Dornenkron-Aufsetzung und Verkündigung Mariä darstellend, sind unbekannt.

3) Das Schiff der Kirche von der Kapelle bis zur Kanzel rechts wurde vom 10. bis 11. Jahrhundert vollendet. Der in diesem Raume links befindliche Altar wurde von der Familie von Haller gestiftet und von Lukas Kranach gemalt, Christus am Kreuze, rechts Maria, links Johannes, dann Katharina und Barbara darstellend. Der letzterem gegenüber stehende Altar rechter Hand, die Kreuztragung Christi vorstellend, wurde von Adam Krafft gefertigt. — Die Kanzel wurde 20. August 1859 vollendet, die Holzschnitzereien sind von Bildhauer Roternundt.

4) An der Säule der Kanzel rechts befindet sich ein Original-Gemälde von Albrecht Dürer, die Grablegung Christi darstellend, gestiftet von Holzschuher.

5) Der Kanzel gegenüber befindet sich ein Gemälde, das jüngste Gericht vorstellend, gestiftet von Imhof, Copie nach Rubens. Unter diesem ein Gemälde von Albrecht Dürer, die Patrizier von Imhof darstellend, rechts im Eck steht Albrecht Dürer, neben ihm Willibald Pirkheimer und dessen Frau.

6) Der östliche Chor der Kirche, im rein gothischen Styl mit prachtvollen Säulen, wurde 1377 vollendet.

In der Mitte dieses Chors steht das Grabmal des St. Sebald. Dieses berühmte Monument, das größte Werk der deutschen Gießkunst, wurde von Peter Vischer und seinen 5 Söhnen aus Erz gegossen, 1508 begonnen und 1519 vollendet. Es ruht auf 12 Schnecken mit 4 Delphinen an den Ecken, worauf das Ganze einen durch die 12 Apostel gezierten heidnischen Tempel bildet. Die darüber befindlichen 12 kleineren Figuren sind Kirchenväter; dann kommen drei christliche Tempel und den Schluß bildet das Christuskind mit der Weltkugel. — In der Nische gegen den Hochaltar zu befindet sich das Portrait des Meisters Peter Vischer. — Die Apostel gegen Morgen sind Petrus und Andreas, gegen Mitternacht Simon, Bartholomäus, Thomas und Matthäus, gegen Abend Tatthäus und Matthias, gegen Mittag Johannes, Jakobus, Philippus und Paulus.

7) An der Säule zunächst dem Grabmal befindet sich ein Gemälde von Wohlgemuth, 1485 gefertigt, den Kreuzweg vor-

stellend. — An der nächstfolgenden Säule befindet sich eine kleine Madonna, von Peter Vischer's Sohn gegossen.

8) Die drei oberen Figuren des Hochaltars wurden von Veit Stoß im 15. Jahrhundert gefertigt, der untere Theil neu nach Heideloff's Zeichnung aus Holz geschnitten 1821.

9) Links vom Hochaltar befindet sich ein Gemälde von Hans Culmbach, rechts Johannes den Täufer und den heil. Hieronimus, links St. Petrus und St. Laurentius, in der Mitte Maria, Barbara und Katharina darstellend. Nächst diesem hängt die Gedächtnißtafel der Familie von Tucher, von Hans Holbein gefertigt. Unter dieser Tafel befindet sich eine Holzschnitzerei Albrecht Dürer's von 1513. — Die ewige Lampe, gestiftet vom ersten Baron Tucher im Jahr 1326.

10) Das Gemälde am Tucher'schen Altar stammt von dem Meister Matthias Merian aus Basel aus dem 16. Jahrhundert.

11) Hinter diesem Altar befindet sich ein Frescogemälde aus dem 15. Jahrhundert, dessen Meister aber unbekannt ist: das Abendmahl, die Fußwaschung und Christus am Oelberg darstellend, gestiftet von Stark.

12) Das Sakramentshäuschen, aus Stein gehauen, stammt aus dem 14. Jahrhundert, und hat einen gleichfalls unbekannten Meister. Das Fenster über demselben, von Veit Hirschvogel 1513 gemalt, ist das bischöflich Bambergische.

13) Der St. Petrus-Altar, im 11. Jahrhundert errichtet, wurde von Wohlgemuth im 15. Jahrhundert restaurirt. Er stellt Scenen aus Petri Leben dar.

14) Das Fenster über diesem Altar, von Veit Hirschvogel gemalt, stiftete Kaiser Maximilian I. und sein Enkel Karl V., ihre und ihrer Gemahlinnen Portraits darstellend, nebst dem Wappen der Länder des Kaisers.

15) Das nächste Fenster, auch von Hirschvogel 1515 gemalt, stellt die zur Zeit residirenden Burggrafen von Nürnberg und Markgrafen von Brandenburg dar.

16) Unter diesem Fenster ist eine Steinhauer-Arbeit, das Abendmahl, Christus am Oelberg und der Judaskuß von Adam Krafft, 1501 vollendet. — Es folgen Tucher'sche Gedächtnißtafeln.

17) Darauf folgt ein Gemälde des Muffelaltars, die Himmelfahrt Christi darstellend, von Franz Aermel, aus einer niederländischen Schule. — Nächst diesem Altar befindet sich eine v. Führer'sche Gedächtnißtafel. — Es folgt eine Gedächtnißtafel der Familie Kreß von Kressenstein, in dessen Mitte ein Christusbild, von Rupertus nach Raphael.

18) Den Schluß bildet ein Gemälde von Johann Kreuzfelder, das Paradies darstellend, von Martin Behaim, dem Seefahrer, gestiftet. Dann folgt eine Gedächtnißtafel der Familie Volkamer.

19) Die Orgel wurde von Tracksdorf 1444 erbaut, 1821 renovirt.

W. Tümmel'scher Druck.

halten kann, wird der Name des äſthetiſchen Urtheils von Herbart gebraucht; zwar bezeichnet derſelbe Name dann natürlich, nachdem der von mir gemachte Unterſchied hinweggefallen iſt, auch den vom Denken formulirten Satz, durch welchen unſer Eindruck ausgedrückt wird; (im Weſentlichen aber erſcheint das äſthetiſche Urtheil als die unmittelbare Reaction, die der Eindruck des Schönen in uns hervorruft, oder vielleicht deutlicher geſagt, dieſe Reaction erſcheint unter der Form eines äſthetiſchen Urtheils.)

Die Folgen hiervon kommen nicht ſogleich zum Vorſchein. In dem Prädicat der Wohlgefälligkeit, mit dem es ſein Subject ausgeſtattet, ſcheint zuerſt das äſthetiſche Urtheil die characteriſtiſche Erregung, die wir unter dem Eindruck des Schönen erfahren, völlig zu enthalten, und das was in uns geſchehen iſt, nur in reflectirendem Denken zu wiederholen. Ja ſelbſt dieſe in ihm hervortretende Unterſcheidbarkeit des als Subject gedachten Inhalts von dem Gefallen, das ihm als Prädicat folgt, deutet richtig eine Differenz des Schönen vom Angenehmen an, in welchem wir das, was gefällt, nicht von der erzeugten Luſt zu ſondern vermögen. Das Mißliche zeigt ſich allmählich, wenn wir jenes Prädicat der Wohlgefälligkeit ſelbſt unterſuchen, in welches ſich nun der Unterſchied eines äſthetiſchen Urtheils von andern Urtheilen concentrirt hat. Denken wir uns nämlich unter A, B, C drei verſchiedene vollſtändig vorgeſtellte Verhältniſſe, über welche der Geſchmack ſich äußern ſoll, ſo wird nach Analogie deſſen, was Herbart in der Beſtimmung der ſittlichen Willensverhältniſſe wirklich ausführt, die Reihe der bezüglichen äſthetiſchen Einzelurtheile doch nur lauten können: A gefällt, B gefällt, C gefällt oder mißfällt. In dieſer Form können jedoch dieſe Urtheile nicht Ausdrücke der unmittelbaren äſthetiſchen Reaction ſein, zu deren Hervorrufung in uns die Vorſtellung jener Verhältniſſe führt. Denn unzweifelhaft gefällt A anders als B und B anders als C; ein Satz, welcher dieſe Unterſchiede

nicht erwähnt, ist nicht mehr ein ästhetisches Urtheil in diesem zweiten Sinne; er drückt nicht unmittelbar die ästhetische Beurtheilung des zur Frage gestellten Verhältnisses durch unser Gemüth aus, sondern ist das Ergebniß eines reflectirenden Denkens, welches nach Vergleichung vieler solcher Beurtheilungen alle diese einzelnen Subjecte A B C nur noch mit dem allgemeinen durch Abstraction gewonnenen Prädicat ausstattet, von dem eigentlich jedem von ihnen nur eine specielle Unterart mit Ausschluß aller übrigen zukommt. Das erste Kapitel meines zweiten Buchs wird mir Veranlassung geben, diese Bemerkung nach einer andern Richtung hin zu verfolgen; hier will ich nur hinzufügen, daß sie für sich allein noch nicht zu schließen erlaubt, das Schöne werde ursprünglich durch ein Gefühl ergriffen, dessen feine Schattirungen im Denken unwiederholbar seien. Dieselbe Ungenauigkeit kommt in dem Ausdruck aller möglichen Wahrnehmungen vor; unsere Urtheile pflegen überall, durch die allgemeine Fassung ihres Prädicatsbegriffs, etwas Unbestimmteres zu sagen, als sie meinen; wer das Kupfer roth nennt, meint doch weder Rosenroth, noch Scharlach, sondern eben nur Kupferroth.

Allerdings aber kommen wir zu jenem Schlusse, wenn wir uns das Prädicat der Wohlgefälligkeit auch nur in seiner unzulässigen Allgemeinheit gefallen lassen und nach seiner Bedeutung fragen. Und hier weiß ich in der That nicht, warum ich weitläuftig sein sollte; denn entweder ist für sich klar, was ich behaupte, oder ich bin durchaus unfähig, den Sinn meiner Gegner zu verstehen. Wenn nun doch einmal das Gefallen etwas anders sein soll, als das Vorgestelltwerden, wenn es zu diesem hinzukommen muß, um ein ästhetisches Urtheil zu Stande zu bringen, wenn endlich in dem ästhetischen Urtheil das Vorgestellte nicht als gleichgültig vorgestellt werden soll: durch welchen andern mit Namen zu nennenden geistigen Vorgang können dann diese Forderungen erfüllt werden, als durch den, welchen alle Welt ein Gefühl im Gegensatz zu einer gleichgültigen Vorstellung

nennt? Gewiß iſt nicht Alles ſchön, was Gefühle irgend welcher Art aufregt; aber ganz unmöglich ſcheint es doch, die Abſtraction von den Gefühlen ſo weit fortzuſetzen, daß zuletzt der innere Vorgang, welcher das Gefallen iſt, ganz aus dem Umfange des Gefühls herausfiele, ohne doch in den Umfang des andern klaren Begriffs der gleichgültigen Vorſtellung einzutreten. Der Name des Beifalls oder des Wohlgefallens kann zwar eine Art des Gefühls von andern unterſcheiden, allein er hat gar keine conſtruirbare oder nachweisbare Bedeutung in einer blos intelligenten Seele, die der Fähigkeit Luſt oder Unluſt zu empfinden, überhaupt entbehrte. Dabei iſt natürlich gänzlich gleichgültig, ob Jemand Gefühle für Aeußerungen eines beſondern urſprünglichen Vermögens oder für eine eigenthümliche Klaſſe von Producten des mechaniſchen Vorſtellungsverlaufs halten will; im letzteren Falle iſt äſthetiſches Wohlgefallen ein Ereigniß, das erſt eintreten kann, wenn oder indem der pſychiſche Mechanismus eines dieſer eigenthümlichen Producte hervorbringt.

Worauf beruht nun das entſchiedene Widerſtreben Herbarts, hierin der gewöhnlichen Meinung Zugeſtändniſſe zu machen? Ich kann es mir nur aus der zweideutigen Natur ſeines ſogenannten äſthetiſchen Urtheils erklären. Wohlgefälligkeit, in dieſer Allgemeinheit gefaßt, war ein Erzeugniß des denkenden Vergleichens; freilich nur, ſofern ſie eben als Allgemeines ihren beſonderen Arten entgegenſteht; denn das, wodurch ſie vom Gleichgültigen ſich unterſcheidet, ließ ſich nicht eigentlich denken, ſondern nur für weitere Behandlungen durch das Denken bezeichnen. Wir unterliegen jedoch ſehr leicht der Täuſchung, als hätten wir irgend einen Inhalt durch und durch, ſeinem ganzen Weſen nach gedacht, wenn wir an ihm nur irgend eine leichte logiſche Operation vollzogen, und das Ergebniß dieſer Bearbeitung durch einen Namen bezeichnet haben. Wir glauben Farbe denken zu können, weil wir ſie, die allgemeine, aus Roth, Blau, Gelb durch vergleichende Abſtraction gewonnen haben; aber Niemand

kann durch Denken den Unterſchied zwiſchen Farbe und Ton, Niemand mithin das Weſentliche der Farbe ſelbſt beſtimmen; ihr Name iſt nur ein Zeichen für einen lediglich empfindbaren, aber nicht denkbaren Inhalt. Dieſelbe Täuſchung iſt vielleicht jenem allgemeinen Wohlgefallen zu Gut gekommen und hat es als ein Prädicat erſcheinen laſſen, mit welchem das Denken, ohne ſelbſt fühlen zu müſſen, dem von ihm vorgeſtellten Verhältniſſe einen Werth ertheilen könnte. Unterſtützt konnte die Täuſchung werden durch die Gewöhnung, den innern Vorgang, in welchem die äſthetiſche Erregung beſteht, ſich in derſelben Form eines äſthetiſchen Urtheils zu denken, in welcher ſie von der Reflexion recapitulirt wird. Der Act der Zuſammenfügung des Prädicats der Wohlgefälligkeit mit dem als Subject vorgeſtellten Verhältniß erſchien dann freilich nicht mehr als ein Gefühl, ſondern als die Handlung eines beziehenden Denkens, bei der vergeſſen wurde, daß das Prädicat nicht eher da ſein konnte, bis es in einem vorangegangnen Gefühle entſtanden war.

Luſt und Unluſt ſind jedoch ferner nicht begreiflich ohne Vorausſetzung von Einklang oder Widerſpruch zwiſchen dem Eindruck und der Natur deſſen, der ihn erleidet. Ich übergehe jetzt Vieles, was hiermit zuſammenhängt und hebe nur die von Kant gezogene Folgerung hervor, daß alle Prädicate des Gefallens nur Bezeichnungen der ſubjectiven Affection ſind, die wir von den Dingen erleiden. Auch die Schönheit macht hiervon nicht Ausnahme; haben wir den Wunſch, ſie vor anderen Arten des Gefälligen auszuzeichnen, ſo müſſen wir einen Grund ſuchen, welcher ihr innerhalb dieſer Subjectivität, die ſich nicht aufheben läßt, einen unbedingten Werth ſichert. Ich verſtehe hierüber eine Reihe von Bemerkungen nicht, welche Zimmermann macht. (Geſchichte der Aeſth. S. 772.) Kant habe das Geſchmacksurtheil durchaus ſeinem ſubjectiven pſychiſchen Urſprung nach betrachtet und ihm allgemeine Gültigkeit nur um der Gleichheit der urtheilenden Geiſter willen zugeſchrieben; Herbart ſehe von der pſycho-

logiſchen Entſtehung des äſthetiſchen Urtheils ganz ab, faſſe rein den Gegenſtand deſſelben, das Beifall oder Mißfallen erzeugende Verhältniß ins Auge und erkenne daher dem äſthetiſchen Urtheil allgemeine mit ſich identiſche Geltung, um der Identität ſeines Objectes willen zu; hierdurch erſt ſei eine objective Wiſſenſchaft vom Gefallenden und Mißfallenden möglich, die für Kant unmöglich geweſen. Ich bezweifle beide Glieder dieſer Antitheſe. Allerdings hat Kant an eine Sammlung der äſthetiſchen Urverhältniſſe nicht gedacht; ſeine Ueberzeugung hätte es ihm jedoch nicht unmöglich gemacht, eine objective Wiſſenſchaft von dem aufzuſtellen, was immer gleich gefallen oder mißfallen wird, ſo lange es von gleichartigen Subjecten beurtheilt wird. Mehr aber zu leiſten würde auch für Herbart nicht möglich ſein, auch nicht auf Grund des Satzes, den Zimmermann citirt: „vollendete Vorſtellung deſſelben Verhältniſſes führt wie der Grund ſeine Folge, daſſelbe äſthetiſche Urtheil mit ſich und zwar zu jeder Zeit und unter allen Umſtänden.“ Die Folge entſpringt eben, wie Herbart ja ſonſt lehrt, nur aus ihrem vollſtändigen Grunde; daß aber das vollendete Vorſtellen des Verhältniſſes der vollſtändige Grund des von ihm angeregten äſthetiſchen Urtheils ſei, iſt unmöglich. Denn vollendetes Vorſtellen iſt nach dem Geſetz der Identität, deſſen Verletzung man nicht von Herbart erwarten darf, nichts als vollendetes Vorſtellen, und damit würde es in Ewigkeit ſein Bewenden haben, wenn das vorſtellende Subject eben nur vorſtellendes Subject, ohne eine anderweitige Natur, wäre. Soll aus dem Vorſtellen etwas Anderes entſtehen, und das Wohlgefallen wird ja ausdrücklich vom Vorſtellen unterſchieden, ſo muß nach der Methode der Beziehungen eine anderweitige Bedingung hinzutreten, und an dem Zuſammen derſelben mit dem Vorſtellen muß das neue Ereigniß, das Wohlgefallen hängen, das aus dem Vorſtellen allein nicht entſpringen kann. Dieſe Bedingung nun kann ich nur darin ſuchen, daß der Geiſt nicht blos vorſtellendes Subject iſt, daß vielmehr Verhältniſſe

zwiſchen mehreren Vorſtellungen, indem ſie als neue innere Reize auf ſein ganzes Weſen einwirken, in ihm die durch äußere Reize unmittelbar nicht angeregte Fähigkeit zu Luſt und Unluſt vorfinden, und dieſer das Gefühl des Beifalls oder Mißfallens als Selbſterhaltung zweiter Ordnung abgewinnen. Auch hier iſt es natürlich gleichgültig, ob wir dieſe Fähigkeit als ein in der einheitlichen Natur der Seele allein begründetes eigenthümliches Vermögen anſehen, das aus der Fähigkeit, durch Vorſtellungen ſich ſelbſt zu erhalten, nicht ableitbar iſt, oder ob wir mit allmählich ins Komiſche fallender Scheu vor dem Begriff der Seelenvermögen auch Luſt und Unluſt als ſpontane Erzeugniſſe des Vorſtellungslebens als ſolchen betrachten. In beiden Fällen findet ſich das äſthetiſche Urtheil nur ein, weil das vollendete Vorſtellen in einem ſolchen vorſtellenden Subjecte geſchieht, durch deſſen übrige concrete Natur zu ihm die ſonſt fehlende Bedingung zur Erzeugung dieſes neuen Vorgangs hinzugebracht wird; zur vollendeten Vorſtellung deſſelben Verhältniſſes tritt daher daſſelbe äſthetiſche Urtheil nur unter Vorausſetzung derſelben Natur der Subjecte, in denen die eine das andere hervorrufen ſoll. So war es bei Kant, ſo muß es auch bei Herbart ſein. Ein Unterſchied liegt nur darin, daß Kant mit dem Gedanken vielfach verſchiedener Organiſation der Geiſter ſpielte, und ſich höhere und niedere Seelen denken konnte, in welchen um ihrer beſondern Eigenthümlichkeit willen auf dieſelbe vollendete Vorſtellung deſſelben Verhältniſſes entweder nicht daſſelbe äſthetiſche Urtheil oder gar keines zu folgen brauchte; Herbart dagegen ſetzt, wenigſtens was den pſychiſchen Mechanismus betrifft, alle Seelen als gleichartige Naturen voraus, in denen auf gleiche Anregungen gleiche Rückwirkungen folgen. Auch für ihn alſo hat das äſthetiſche Urtheil allgemeine und nothwendige Geltung blos unter Vorausſetzung der Identität der urtheilenden Subjecte, nur daß für ihn ſich dieſe Identität als thatſächliche von ſelbſt verſteht, während Kant ſie dahingeſtellt läßt.

Auch für Herbart würde mithin, wenn der Schönheit ein höherer Werth als andern Gegenständen des Gefühls zukommen ſoll, ein Grund dazu innerhalb der allgemeinen Subjectivität alles Gefühls geſucht werden müſſen. Und hier berühre ich den letzten mir unverſtändlichen Zug, den Zimmermann als einen Vorzug der Herbartiſchen Auffaſſung rühmt. Er wirft es der idealiſtiſchen Aeſthetik vor, daß ſie nicht nur frage, *was* ſchön ſei, ſondern auch *warum* es ſchön ſei. Allein wenn die Aeſthetik die erſte Frage hinlänglich beantwortet hätte, was allerdings, wie ich zugebe, nicht geſchehen iſt, ſo iſt kein Grund zu entdecken, warum die zweite nicht aufgeworfen und ihre Beantwortung ſo weit gefördert werden ſolle, bis das Bedürfniß befriedigt iſt, das zu ihr drängt. Ein ſolches Bedürfniß nun ſehe ich allerdings. Schon das ſinnlich Angenehme, dem wir doch keine Verehrung widmen, regt unſere wiſſenſchaftliche Wißbegierde zur Frage nach den Bedingungen auf, unter denen dies immerhin wunderbare Ereigniß eines Intereſſes entſteht, welches die empfindende Seele an dem Inhalt des Empfundenen nimmt. Aber dem Schönen gegenüber, das wir verehren, können wir vollends unmöglich zufrieden mit der Erkenntniß ſein, es *gebe* eine gewiſſe Vielheit einzelner, auf einander nicht zurückführbarer Verhältniſſe des Mannigfachen, an die ſich nun einmal das äſthetiſche Wohlgefallen knüpfe. Man kann dieſen Satz als Warnung gegen zuverſichtlich voreilige Theorieen ausſprechen, die das Wahre ſchon ergriffen zu haben meinen; man kann durch ihn den höchſt unvollkommenen thatſächlichen Zuſtand unſerer Erkenntniß characteriſiren; aber es ſcheint mir ganz unerhört, ihn ſo wie gerade Zimmermann thut, als erſchöpfenden Ausdruck der *Sache ſelbſt* anzuſehen und ihn zum Princip einer ſogenannten formalen Aeſthetik zu machen, welche die Irrthümer des Idealismus heilen ſoll. Woher denn und wozu unſer ganzer Enthuſiasmus für das Schöne, die Kunſt und die Aeſthetik, wenn der letzte Kern deſſen, was uns begeiſtert, in dem vernunftloſen Factum beſteht, ge-

wiſſen Formen als Formen, ohne daß ſie etwas bedeuten, und zwar einer Vielheit von Formen, ohne daß in den vielen ſich ein und derſelbe ſie vereinigende Sinn verberge, ſei es durch ein unvordenklich grundloſes Schickſal gegeben, unſer Wohlgefallen zu erregen? Wird nicht grade durch eine ſolche Annahme der ſelbſtändige Werth des Schönen empfindlich geſchädigt? Kommen nicht dann jene formalen Verhältniſſe, eben weil ſie Nichts bedeuten, nur noch als Mittel in Betracht, uns nur auf irgend eine Weiſe jenes Wohlgefallen zu erzeugen? iſt die Beſchäftigung mit dem Schönen dann noch etwas Anderes als ein Bemühen, ſich mit Hülfe jener Formen, die es ja glücklicherweiſe gibt, den Kitzel eines uns wohlthuenden, im Uebrigen freilich ganz bedeutungsloſen äſthetiſchen Behagens zu verſchaffen? Oder wenn Jemand die äſthetiſchen Erregungen von Seiten des Nutzens betrachten wollte, den ſie der ſittlichen Entwicklung bringen, würden wir dann nicht alle Schönheit und Kunſt um ſo allgemeiner und plumper in den directen Dienſt der Moral ziehen müſſen, je empfindlicher wir uns vorher dagegen ſträubten, in ihnen ſelbſt einen Widerſchein des Guten zu ſehen, der für ſich ein unbedingt werthvolles Gut iſt und deshalb nicht nöthig hat, erſt noch dem ſittlichen Handeln zu dienen? Und um von dieſem Ausruf des bedrängten Gemüths zu theoretiſchen Schwierigkeiten zurückzukehren: wenn denn doch äſthetiſche Urtheile Werthbeſtimmungen enthalten ſollen, wie wird Zimmermann den Begriff eines Werthes klar machen, der einem formalen Verhältniß zwiſchen Mannigfachem an ſich, objectiv zukommen ſoll, ſo daß die auffaſſende Erkenntniß ihn nur vorfände, nicht aber ihn dadurch erſt erzeugte, daß ſie den durch das Auffaſſen in ihr ſelbſt entſtandenen Zuſtand in Einklang oder Widerſpruch mit dem ihr vorſchwebenden Bilde deſſen fände, was wiederum ſie ſelbſt als ein für ſie ſein Sollendes erkennt? Zimmermann erinnert hierüber an metaphyſiſche Lehren, an Herbarts objectiven Schein, an die Objectivirung der ſubjectiven Raumanſchauung Kants und an

Anderes. Allein nach Herbarts eignem Sinne beweiſen metaphyſiſche Analogien nichts in der Aeſthetik; die angeführten aber überreden den am wenigſten, der es nicht anzuſtellen weiß, Beziehungen ſich als beſtehend außerhalb des Geiſtes zu denken, welcher ſie durch ſeine beziehende Thätigkeit verwirklicht.

Ich habe mich hier gegen Zimmermann gewandt; denn Herbart ſelbſt zeigt dieſen Grad der Schroffheit nicht. Er hat außer dem, was ſein Lehrbuch der Einleitung in die Philoſophie und die Encyclopädie enthält, ſeine äſthetiſchen Lehren nicht zuſammenhängend vorgetragen; hier aber wie in andern zerſtreuten Aeußerungen finden ſich, auch von ſeiner eignen Schule anerkannt, mancherlei Zeichen eines Schwankens, das die endgültige ſyſtematiſche Entſcheidung noch zurückhält. Voll feines Sinnes für alles Schöne, mit Poeſie und Muſik in hohem Grade vertraut, verfehlt Herbart nicht, uns mit einer Menge treffender Einzelbemerkungen, von zum Theil doch ſehr weitreichender Wichtigkeit, zu erfreuen; nur eine neue Bahn, der wir folgen möchten, finden wir durch ihn nicht gebrochen, ihn ſelbſt und ſeine Schule auch gar nicht beſchäftigt, wirklich die Aufgabe zu löſen, in deren Aufſtellung jede Anſicht mit ihm ſympathiſiren kann, die der Aufſuchung der äſthetiſchen Elementarurtheile. Sie kann ihrer Natur nach nur auf dem experimentalen Wege gelöſt werden, den wir ſpäter bei Gelegenheit von Fechner werden einſchlagen ſehen; Herbart ſelbſt und ſeine Schüler, obgleich ſie vorzeitige Einmiſchung theoretiſcher Speculation überall tadeln, haben doch in dieſen Fragen, wie z. B. der Betrachtung der muſikaliſchen Intervalle, ſogleich den Speculationen ihrer mathematiſchen Pſychologie ein unverhältnißmäßiges Uebergewicht gegeben.

Verſchiedene Abhandlungen, welche die Zeitſchrift für exacte Philoſophie von Allihn und Ziller vereinigt, zeigen, daß die Herbartiſche Schule keineswegs einſtimmig in der extremen Anſicht Zimmermanns die förderliche Fortbildung der Aeſthetik ihres

Meisters sieht. Resl (Bedeutung der Reihenreproduction für die ästhetischen Urtheile Bd. VI. S. 174) hat keinen Zweifel daran, daß das ästhetische Wohlgefallen seinem Wesen nach ein Gefühl sei, ästhetische Urtheile mithin in Gefühlen wurzeln. Nahlowsky (Aesthetisch-kritische Streifzüge Bd. III. u. IV.) und Flügel (über den formalen Character der Aesthetik IV.) discutiren die Ansprüche der reinen Formen und des Inhalts oder ihrer Bedeutung. Der Wahrheitsliebe dieser Untersuchungen wird man mit Vergnügen folgen und auch aus ihnen Vortheile für die Wissenschaft hoffen. Von einer Reform der Aesthetik aber durch Herbart zu sprechen dürfte verfrüht sein; Reformen bestehen nicht in der Aufstellung, sondern in der Durchführung eines neuen Princips und in seiner Beglaubigung durch neue Entdeckungen. Die formale Aesthetik aber arbeitet überwiegend noch mit dem Stoffe, den ihr die großen und lebendigen, oft mißleiteten, aber hier mit Unbilligkeit geringgeschätzten Anstrengungen der idealistischen Aesthetik überliefert haben.

Zweites Buch.

Geſchichte der einzelnen äſthetiſchen Grundbegriffe.

Erſtes Kapitel.

Verſchiedene Arten des äſthetiſch Wirkſamen.

Gradunterſchiede der Schönheit überhaupt möglich. — Das Angenehme, das Schöne und das Gute als Glieder einer und derſelben Reihe. — Alle Gefühle gehören dem Gebiet der Aeſthetik an. — Das Aeſthetiſche ſubjectiver Erregung. — Das Angenehme der Sinnlichkeit, das Wohlgefällige der Anſchauung, das Schöne der Reflexion.

Von der Schönheit pflegen die allgemeinſten Betrachtungen ſo zu reden, als wäre ſie Eine und Dieſelbe überall. In Wirklichkeit jedoch iſt ſo angewandt ihr Name nur ein Sammelname für ſehr verſchiedene Gattungen des äſthetiſch Wirkſamen, die zwar alle den letzten Grund ihres Intereſſes in demſelben Gedanken finden mögen, dieſen Gedanken ſelbſt jedoch in ſehr verſchiedenen Formen und Wendungen und mit mannigfachen Abſtufungen der Lebhaftigkeit zum Ausdruck bringen. Der Anerkennung dieſes Verhaltens, welche dem unbefangenen Geſchmack völlig geläufig iſt, ſtehen einige Vorurtheile des ſchulmäßigen Denkens entgegen.

So iſt nicht ſelten geäußert worden, was einmal ſchön ſei, ſei unbedingt ſchön, eine Gradabſtufung des mehr oder minder Schönen aber undenkbar. Dieſe Meinung erinnert an die ſtoiſchen Paradoxen Ciceros, nach denen jedes Vergehen gleich ſündhaft iſt, und in der That liegt ihr Urſprung in der antiken Verehrung der Sichſelbſtgleichheit eines von ſeinen Beiſpielen abgelöſten und vereinſamten Allgemeinbegriffs. Die mathematiſche Bildung, weniger vom Alterthum als von der Natur der Sache

beeinflußt, kennt dieſes Vorurtheil nicht. Sie gibt ebenfalls zu, daß, was krumm iſt, jedenfalls krumm und nicht grade ſei, aber während ſie vom Graden freilich, um ſeiner Natur willen, nur eine Gattung kennt, läßt ſie ſich doch nicht zu der Behauptung verleiten, ebenſo könne es nur Krummes überhaupt, nicht aber mehr oder minder Gekrümmtes geben; ſie mißt vielmehr die Halbmeſſer der unendlich verſchiedenen Krümmungsgrade, welche ſie an den Linien beobachtet. Und dabei räumt ſie gar nicht ein, daß dieſe verſchiedenen Krümmungshalbmeſſer nur unweſentliche Nebenumſtände ſeien, durch welche ſich mannigfache Curven außerdem, daß ſie überhaupt Curven ſind, nur nebenbei von einander unterſcheiden; die Linie von kleinerem Krümmungsradius erſcheint ihr vielmehr wirklich krümmer als die von einem größeren; beide unterſcheiden ſich durch dieſe Differenz nicht nur von einander, ſondern thun zugleich durch dieſelbe ihrem weſentlichen Begriffe, gekrümmt zu ſein, in größerer oder geringerer Intenſität Genüge. Dieſes Beiſpiel beweiſt natürlich noch nicht, daß es mit dem Schönen ſich ebenſo verhalten müſſe; es zeigt nur, daß es ſich mit ihm ſo verhalten könne, und daß nur ein logiſcher Irrthum die Furcht erzeugt, Reinheit und Richtigkeit eines Allgemeinbegriffs leide durch das Zugeſtändniß, daß ſeine einzelnen Beiſpiele Abſtufungen in der Größe der weſentlichen Eigenſchaft darbieten, durch welche ſie überhaupt unter ſeine Herrſchaft fallen. Ob ſich dagegen das Schöne wirklich ebenſo verhalte, darüber kann nur die äſthetiſche Erfahrung entſcheiden: dieſe aber hat längſt entſchieden; denn kein unbefangenes Gemüth zweifelt an den Gradunterſchieden mannigfaltiger Schönheiten eben in Bezug auf ihren Schönheitswerth, gerade ſo wie die moraliſche Beurtheilung unbeirrt durch jene logiſchen Paradoxien an der Abſtufung ſittlicher Vergehungen eben in Bezug auf ihren Bosheitsgrad feſthalten wird.

Daſſelbe Vorurtheil, Wahrheit ſei nur durch ſtarre Iſolirung jedes Begriffs und durch Flucht vor allen Vermittlungen zu

erreichen, welche ſein Gebiet mit denen anderer verknüpfen könnten, hat überhaupt die äſthetiſchen Begriffe auf mir nicht triftig ſcheinende Weiſe von allen verwandten abzugrenzen geſucht. Von dem Behagen und Mißbehagen, welches uns das Angenehme und Unangenehme verurſacht, und von der Billigung und Mißbilligung des Guten und Böſen unterſcheiden wir freilich alle das Wohlgefallen und Mißfallen am Schönen und Häßlichen als eine eigenthümliche Art unſeres Gefühls, die auf gleiche Eigenthümlichkeit ihres Gegenſtandes hinweiſt. Die Berechtigung dieſer von uns gemachten Unterſcheidung überhaupt bezweifeln zu wollen, wäre ein leeres Unternehmen, denn Gefühle ſind ohne Zweifel weſentlich verſchieden, wenn ſie verſchieden gefühlt werden; es kann nur noch Aufgabe ſein, Art und Größe des Unterſchiedes begrifflich zu beſtimmen, welcher zwiſchen dieſen Gefühlen und in der Natur der Bedingungen obwaltet, von denen ſie erzeugt werden. Aber dieſe Unterſuchung muß nicht nothwendig auf ſcharfe Grenzlinien führen, durch welche ohne Uebergang jene drei Formen der Gefühle oder ihre Gegenſtände, das Angenehme, das Schöne und das Gute, von einander geſondert würden. Es iſt gleich denkbar, daß dieſe wie jene vielmehr nur Reihen bilden, in denen nur wenige Glieder als ausgezeichnete Punkte mit voller Beſtimmtheit und zweifellos die durch jene drei Namen bezeichneten Eigenthümlichkeiten beſitzen, während die übrigen Glieder ſich dem einen oder dem andern dieſer Punkte mehr oder minder annähern.

Auch hier nun verleitet die aus dem Alterthum ererbte Vorliebe für unbedingte Abgrenzung der Begriffe die philoſophiſchen Bearbeiter der Aeſthetik zu Sonderungen, welche nicht nur das Schöne jenen andern Gegenſtänden der Gefühle, ſondern auch die einzelnen Formen der Schönheit einander mit der Unaufhebbarkeit von Kaſtenunterſchieden gegenüberſtellen. Die Gewohnheit dagegen, zu beobachten, wie ſtetiges Wachsthum gewiſſer Bedingungen bei beſtimmten Einzelwerthen, die ſie er-

reichen, einem von ihnen abhängigen Erfolge plötzlich ganz neue Formen ſeines Erſcheinens gibt, hat diejenigen, die von Naturforſchung zur Aeſthetik kommen, nicht ſelten vermocht, Angenehmes, Schönes und Gutes nicht nur in Eine Reihe zu ordnen, ſondern zugleich jeden weſentlichen Unterſchied zwiſchen ihnen zu leugnen. Mit gleichem Unrecht fürchten die Erſten und behaupten die Anderen, das Vorhandenſein von Mittelgliedern ſchwäche oder vernichte die Eigenthümlichkeit und den Gegenſatz der Endglieder, zwiſchen denen ſie ſtattfinden. Aber Gleichheit und Ungleichheit hören darum nicht auf, vollkommen entgegengeſetzte Verhältniſſe zu ſein, weil alles Ungleiche ſich durch ſtetige Uebergänge der Gleichheit nähern kann; Finſterniß iſt nicht Daſſelbe mit Helligkeit, weil durch unzählige Abſtufungen der Dämmerung die eine in die andere übergeht; Convexität und Concavität werden deshalb nicht gleichbedeutend, weil eine Linie, die in der einen Strecke concav iſt, durch unmerkliche und ſtetige Richtungsänderungen in einer andern Strecke convex werden kann; die Zwei endlich wird weder der Eins noch der Drei um deswillen gleich, weil unzählbare Zwiſchenwerthe von ihr zu der einen wie zu der andern überführen. Ganz eben ſo würden Angenehmes, Schönes und Gutes ihren unvertauſchbaren und weſentlich verſchiedenen Begriffen auch dann noch jedes für ſich genügen, wenn eben dieſe Begriffe ſelbſt nur drei ausgezeichnete Punkte einer Reihe bezeichneten, zwiſchen denen durch andere Glieder ein ſtetiger und unabgebrochener Uebergang hergeſtellt würde. Auch dieſe logiſche Bemerkung aber hat nur ein Vorurtheil beſeitigt, welches der Anerkennung eines vielleicht vorhandenen Verhaltens voreilig entgegenſteht; über das wirkliche Verhalten hat auch hier nur die äſthetiſche Erfahrung zu entſcheiden. Aber die Thatſache eben, daß ſo häufig darüber geſtritten werden kann, ob ein einfacher oder zuſammengeſetzter ſinnlicher Reiz oder eine ſittliche Handlung auf uns einen Eindruck der Schönheit oder nur den der ſinnlichen Annehmlichkeit

und der moraliſchen Löblichkeit mache, dieſe Thatſache ſcheint auch hier vorläufig zu Gunſten unſerer Meinung zu ſprechen.

Ich denke ſie jedoch weiter rechtfertigen zu können. Alle äſthetiſchen Gegenſtände, bemerkt Herbart, wirken bei günſtiger Gemüthslage auf den Gemüthszuſtand; aber dieſe ſubjectiven Erregungen, die wir mit mancherlei Namen des Lieblichen, Rührenden, Schrecklichen und anderen bezeichnen, will er als Wirkungen des Schönen auf uns von der Anerkennung des Schönen an ſich abgeſondert wiſſen, welche allein das äſthetiſche Urtheil auszuſprechen habe. Ich halte dieſe Sonderung für falſch. Herbart ſelbſt dringt ſonſt darauf, verſchiedene unmittelbar wohlgefällige Urverhältniſſe zuzugeſtehen und die Schönheit nicht in Einem durch Abſtraction gewonnenen Schönen zu ſuchen. Darum fällt es auf, daß er im Widerſpruch zu dieſer Mannigfaltigkeit in den Objecten des äſthetiſchen Urtheils das ſubjective Element, das Wohlgefallen, durch deſſen Ausdruck dieſe Klaſſe der Urtheile ſich von andern unterſcheidet, als überall gleich, als Wohlgefallen an ſich, betrachten zu wollen ſcheint. So wenig es einen Schmerz gibt, der blos überhaupt, aber nicht ſo oder anders weh thäte, ſo wenig iſt ein Wohlgefallen möglich, in welchem nur der abſtracte Gedanke einer äſthetiſchen Billigung überhaupt läge; käme es aber vor, ſo wäre ſein einziger würdiger Gegenſtand jenes reine ganz geſchmackloſe Waſſer, mit welchem Winckelmann die Schönheit verglich. Jeder äſthetiſche Gegenſtand wirkt auf das Gemüth in einer beſondern Weiſe; ein Duraccord gefällt nicht blos, wie ein Mollaccord auch, gefällt auch nicht blos mehr oder weniger, ſondern anders als dieſer. Und dieſes Colorit des äſthetiſchen Gefühls dürfen wir auf keine Weiſe von dem Wohlgefallen an ſich als dem echten Inhalt des äſthetiſchen Urtheils trennen, denn ohne dieſe Färbung iſt alles Gefallen überhaupt unmöglich, ebenſo gewiß als es nicht Farbe ſchlechthin, ſondern nur Roth oder Grün oder eine andere einzelne in unſerer Empfindung wirklich gibt. Der Be-

griff des reinen farbloſen Wohlgefallens iſt ein zuläſſiger Begriff, ohne Zweifel; aber ein Urtheil, welches blos dieſes Wohlgefallen ausſpräche, iſt kein äſthetiſches mehr, ſondern ein blos logiſches Vergleichungsurtheil, welches viele vorangedachte wirkliche äſthetiſche Urtheile mit Abſtraction von einem weſentlichen Theil ihres Inhalts unter einen allgemeinen Geſichtspunkt zuſammenordnet, dem in ſeiner Allgemeinheit kein wirklicher Vorgang im Gemüth entſpricht. Vollkommen im Gegenſatz zu Herbart muß ich daher behaupten, daß ein äſthetiſches Urtheil gar nichts Anders als der Ausdruck eines Gefühls ſein kann, und daß gar Nichts von ihm übrig bleibt, wenn man gerade die Erinnerung an die beſtimmte Art unſerer Gemüthserregung aus ihm weglaſſen will. Doch gegen dieſe Harmonie, die in den Gegenſtänden ſchon da ſein ſoll, ehe ſie von Jemand als Harmonie gefühlt wird, gegen dieſes äſthetiſche Analogon des objectiven Scheines der Herbartiſchen Metaphyſik, habe ich ſchon zu oft meine Bedenken geäußert, um ſie jetzt anders als mit ſpeciellerer Abſicht zu wiederholen.

Und dieſe Abſicht geht freilich weiter, als auch andere äſthetiſche Auffaſſungen zu folgen geneigt ſein werden. Es ſcheint mir, daß die Aeſthetik ſich viel zu ſchroff abgegrenzt hat, und daß es ihr nützlich wäre, eine Menge von Gefühlseindrücken mitzubetrachten, die ſie von ihrem Bereich ausſchließt; ja vielleicht ſollte ſie alle Gefühle überhaupt in ihr Gebiet aufnehmen, obwohl natürlich nicht allen gleichen Werth zugeſtehen. Mit Unrecht, ſcheint es mir, weiſt die Aeſthetik Gefühle von ſich weg, deren Namen etymologiſch freilich dasjenige, was ſie als die eigne äſthetiſche Natur des Eindrucks meinen, nur durch Worte bezeichnen können, die von unſerer Art, durch den Eindruck zu leiden, hergenommen ſind; denn überhaupt entſcheiden Namen nicht über Sachen. Es iſt ganz gleichgültig, daß das Rührende bildlich ſo genannt iſt von einer characteriſtiſchen Form der Bewegung unſers Gemüths; was wir mit ihm meinen, iſt doch

eine eigenthümliche äſthetiſche Eigenſchaft, für welche nur die Sprache eine unmittelbare Bezeichnung deſſen, was ſie iſt, nicht beſitzt; und überall, wo wir im Leben gerührt werden, leiden nicht blos wir etwas, ſondern üben durch dieſe Gemüthsbewegung eine äſthetiſche Beurtheilung der Lage der Dinge aus, durch welche wir erregt worden ſind. Wer eine Gegend lieblich findet, ſetzt blos durch die ſprachliche Herkunft dieſer Benennung ſeine Beurtheilung dem falſchen Verdacht aus, nicht rein äſthetiſch zu ſein, ſondern eine ſubjective Erregung auszudrücken, die zu dem wahrgenommenen äſthetiſchen Werth des Landſchaftsbildes gleichgültig hinzukomme; in der That meint er eine der eigenthümlichen und ſpecifiſchen Formen, von denen jede Schönheit, um überhaupt zu ſein, eine oder die andere annehmen muß. Man kann zweifelhafter ſein über andere Fälle; überraſchend, furchtbar, entſetzlich ſcheinen allerdings die Dinge und Ereigniſſe nur heißen zu können, ſofern ſie zwar durch ihre eigne Natur, aber doch auch nur um der Natur und Lage des Subjects willen, auf welches ſie einwirken, ihre Eindrücke ausüben. Allerdings, was uns im Leben überraſcht, der Einſturz eines Hauſes, der unerwartete Anblick eines Todfeindes, die unvermuthete Löſung einer Verwicklung, das hat, blos Rückſicht auf die Größe der Erſchütterung genommen, die es uns zufügt, noch keinen äſthetiſchen Werth. Elend iſt die Kunſt, die auf Erregung ſolcher pſychiſchen Roheffecte abzielt und deren Erzeugniſſe nur das erſte Mal überraſchen, nicht das zweite Mal. Aber es gibt in der wahren Kunſt ein Ueberraſchendes, das ewig überraſchend bleibt und in deſſen wunderbare Natur ſich die wiederholte Anſchauung immer mit gleichem Genuß verſenkt; dies wird nicht aus der Reihe der wahren äſthetiſchen Gegenſtände um deswillen zu verſtoßen ſein, weil wir zur Bezeichnung ſeines eigenthümlichen Weſens nur den Namen des pſychiſchen Affectes wiſſen, den es in uns hervorbringt. Auch das Furchtbare und Entſetzliche iſt nicht blos Gefahr und Drohung für uns; abgeſehen von allem,

was uns von ihm widerfahren kann, verſtehn wir unter ihm einen eigenthümlichen Werth und Unwerth, deſſen Auffaſſung mit zu der äſthetiſchen Beurtheilung der Welt gehört.

Ich weiß nicht, ob ich weiter gehen darf. Doch dadurch, daß ich im Lieblichen, Rührenden oder Entſetzlichen die äſthetiſche Eigenthümlichkeit des Eindrucks, welche wir *meinen*, von dem Namen der Gemüthserregung unterſchied, durch den wir ſie *ausdrücken*, habe ich meine Ueberzeugung nicht vollſtändig ausgeſprochen. Jene äſthetiſchen Eigenſchaften, von denen ich ſpreche, ſind in Wahrheit unſern Gemüthsbewegungen nicht ſo fremd und von ihnen unterſcheidbar, daß wir nur aus Mangel an paſſenderen Worten ſie durch die Namen der letzteren bezeichneten; ſondern ihre eigene Natur hat wirklich gar keine Möglichkeit, anders als in dieſen Gemüthsbewegungen zu exiſtiren; aber dennoch ſcheinen ſie mir wahrhaft äſthetiſche Prädicate. Um dies deutlich zu machen, wollen wir annehmen, nicht *uns*, den hier Urtheilenden, widerführe das Furchtbare, Ueberraſchende, oder begegne das Liebliche und Rührende, ſondern es ſei ein fremdes Gemüth, deſſen Erregung wir beobachten. Nun ſoll ja nach der Behauptung der Anſichten, die uns hier am meiſten entgegengeſetzt ſind, äſthetiſcher Werth und Unwerth immer in Verhältniſſen zweier Verhältnißglieder zu einander liegen. Welches Verhältniß aber ſchön und welches häßlich, welches dritte gleichgültig ſei, dieſe Fragen werden eben dieſe Anſichten lediglich durch ein unmittelbares auf keinerlei logiſche Gründe geſtütztes Urtheil des Geſchmackes beantwortbar denken.

Auf ganz die nämlichen Vorausſetzungen berufe ich mich nun auch, indem ich behaupte: überall, wo ein äußeres Ereigniß auf einen empfänglichen Geiſt ſo wirkt, daß es dieſem Eindrücke der Lieblichkeit, des Rührenden, des Ueberraſchenden und Furchtbaren gibt, überall da liegt ein Verhältniß vor, zwiſchen jenem Ereigniß nämlich und dieſem Geiſte, welches in uns ein äſthetiſches Urtheil rege macht und durch daſſelbe äſthetiſch gewürdigt

wird. Es iſt gar nicht richtig, wenn das, was hier in uns ſtattfindet, nur als Mitgefühl, als Mitleid oder Mitfreude an dem Wohl oder Wehe des einzelnen Geiſtes gedeutet wird, auf den jenes Ereigniß wirkt. Dieſes Mitgefühl empfinden wir freilich; aber die Hauptſache iſt es nicht. Denn unſer ganzer Gemüthszuſtand beſteht in dieſem Falle gar nicht in einem allgemeinen Intereſſe für das Wohl und Wehe des Andern überhaupt, ſondern wir fühlen mit ihm, weil er dieſes erlitten hat, dieſes Liebliche, nicht jenes Rührende, oder dieſes Rührende, nicht jenes Furchtbare. Es liegt alſo in unſerm Mitgefühle eine äſthetiſche Würdigung des Werthes und der Eigenthümlichkeit deſſen, worüber wir es dem Andern ſchenken. Nicht auf das Quantum des Wohl oder Wehe kommt es an, welches einem einzelnen Geiſte hier zugefügt wird, ſondern auf die Form, in der es dieſem wie jedem andern, in der es alſo dem Geiſte überhaupt zugefügt werden kann. Auf jenes bezieht ſich unſer menſchliches Mitgefühl, auf dieſe die im Mitgefühl mitenthaltene äſthetiſche Beurtheilung: auf die allgemeine Thatſache alſo, daß im Weltlauf Ereigniſſe vorkommen, deren Eindruck die ſtetige Haltung unſers Gemüths, das Gefüge unſerer Gedanken und Gefühle zu faſſungsloſer Beweglichkeit rührend auflöſt, auf die Thatſache, daß die Vernichtung, die dem Vernichteten unfühlbar ſein würde, dem noch Seienden als drohender Untergang furchtbar vor Augen ſtehen kann; darauf endlich, daß die Nothwendigkeit, die in allen Dingen herrſcht, durch den unberechenbaren Gang der Ereigniſſe nicht immer zur Begründung des ſeinem Sinne nach Folgerichtigen, ſondern auch zur Erzeugung deſſen aufgefordert wird, was überraſchend die zu erwartende Reihe der Begebenheiten unterbricht. Dieſe eigenthümlichen Formen des Gefüges, die wir in dem Inhalt der Wirklichkeit beobachten, ſind abgeſehen von dem Nutzwerth, den ſie für das Wohl des einzelnen Geiſtes haben, ebenſo gut Gegenſtände eines äſthetiſchen Urtheils, als jene andern, die uns eine Erſcheinung ſchön oder erhaben, tragiſch oder lächerlich nennen laſſen.

Dennoch haben alle dieſe äſthetiſchen Prädicate keinen andern Ort ihres Daſeins, als unſer Gemüth, und keine andere Art ihres Daſeins außer der, als Bewegungen unſers Gemüths zu exiſtiren; das Furchtbare iſt furchtbar nur in unſerer Furcht, das Rührende rührend nur in unſerer Rührung. Aber hierdurch unterſcheiden ſie ſich nicht von denjenigen, die längſt die Aeſthetik als ihr eigenthümliche anerkannt hat; unterſcheiden ſich überhaupt nicht von allen Werthbeſtimmungen, deren gemeinſame Natur es iſt, ein Wohl oder Wehe, ein Gut oder Uebel, welches nur in dem Gefühl eines fühlenden Weſens Daſein haben kann, als inwohnendes Verdienſt oder als Schuld der äußern Gegenſtände zu bezeichnen, welche die Veranlaſſungen ſeiner Erzeugung in unſerem Inneren ſind. Will man dieſem Werth oder Unwerth der Dinge ein ſelbſtſtändiges Vorhandenſein zuerkennen, ſo daß beide an ſich wären und von unſerem Gefühl hernach nur aufgefunden würden, ſo iſt dies nur durch Vermittlung der Annahme möglich, daß eine zweckſetzende Abſicht die Verhältniſſe der Dinge eben zu dieſem Zwecke geordnet habe, all dies mannigfach characteriſtiſche Wohl und Wehe in der Welt hervorzubringen. Dann ſind alle jene Werthbenennungen und alle jene äſthetiſchen Prädicate Bezeichnungen deſſen, was die Dinge und Ereigniſſe an ſich ſelbſt wollen oder ſollen, und hierin allein, in dieſer Abſicht gleichſam oder in dieſer Beſtimmung der Dinge, kann diejenige Objectivität liegen, welche wir dem Schönen und Erhabenen, dem Rührenden und Furchtbaren zuſchreiben dürfen. Erreicht aber wird jene Abſicht, erfüllt wird dieſe Beſtimmung der Dinge niemals ohne Mithülfe des Geiſtes; ihn und ſein Gefühl bedarf die Natur als letztes Mittel, um das zu verwirklichen, was ſie will: nur in dem Gefühl des Fühlenden kommt der Werth und der Unwerth, das Gut und das Uebel, das Wohl und das Wehe wirklich zu lebendiger Wirklichkeit, welches die Außenwelt durch bloße Verhältniſſe des Mannigfachen, ſo lange dieſe noch nicht

von einem Gemüth genoſſen wurden, ewig nur vorzubereiten im Stande war.

Doch dieſen Gedanken habe ich im Allgemeinen eine andere Ausführung gegeben, auf die ich hier verweiſen darf. (Mikrokosmus 2. Bd. S. 178.) Jetzt liegt mir nur die Folgerung nahe, die ich aus ihnen für die Geſtaltung der Aeſthetik ziehen möchte. Nicht unſere Gefühle hat ſie als ungehörige Zugabe von dem reinen äſthetiſchen Urtheile zu trennen, welches nur den an ſich beſtehenden Werth von Verhältniſſen des Mannigfachen auszudrücken hätte, ſondern alle Gefühle ſoll ſie vielmehr in ihren Bereich ziehen in der doppelten Ueberzeugung, daß ein äſthetiſches Urtheil nur Ausdruck eines Gefühls iſt, weil nur in dieſem, nicht an ſich jener Werth ein Daſein hat, und daß zugleich in jedem Gefühl ein ſolcher Werth zum Daſein kommt, deſſen Ausdruck ein äſthetiſches Urtheil bilden würde.

Dieſe Behauptung muß ich zuerſt auf die untere Grenze anwenden, welche ſich die Aeſthetik gegeben hat, indem ſie das Angenehme aus ihrem Gebiet ausſchied. Die Bedeutung dieſes Namens iſt in der Sprache nicht ſo ſcharf beſtimmt, daß wir aus ihr die Gründe für Zulaſſung oder Nichtzulaſſung des Bezeichneten herleiten könnten. Wollen wir angenehm einen Eindruck nennen, welcher unſer perſönliches Wohlſein vermehrt und darum, weil er dies thut, ſo gehört allerdings dieſe Annehmlichkeit nicht zu den Gegenſtänden der Aeſthetik, allein ſie iſt einerſeits eine Nebeneigenſchaft, die jedem Eindrucke, auch dem der wahrſten Schönheit, zukommen kann, und keineswegs unterſcheidet ſie eine Klaſſe unäſthetiſch gefallender Eindrücke von einer andern äſthetiſch wohlgefälligen. Auch der einfachſte ſinnliche Eindruck anderſeits kann uns nicht blos überhaupt wohlthun, ſondern kann es nur in beſtimmter Färbung; dieſe Färbung iſt auch an ihm ein äſthetiſch werthvoller Inhalt, der dadurch nicht geringer wird, daß er nur in unſerem Wohlſein ein Beſtehen hat. Eine milde Wärme iſt ſinnlich angenehm,

wenn wir nur auf das Quantum des Behagens Rückſicht nehmen, das ſie uns verſchafft; daß ſie es aber ſo thut, anders nämlich als eine erfriſchende Kühle, die uns in einem andern Augenblicke dieſelbe Größe des Wohlſeins gewähren würde, dies erinnert uns, daß in ihr ein eigner Werth liegt, den wir auch dann anerkennen, wenn er nicht auf uns, ſondern auf einen andern günſtig einwirkt. Es kommt daher gewiſſermaßen auf die Richtung unſers Blickes an, ob wir in einem gegebenen Eindruck nur Angenehmes in dieſem Sinne, oder bereits Schönes in der Bedeutung ſehen, in welcher dieſer Name alle Gegenſtände äſthetiſcher Beurtheilung umfaßt. Wer von der echteſten Schönheit ſich nur zu einem Gefühle des perſönlichen Behagens erregen läßt, genießt auch ſie nur als Angenehmes; wer bei dem einfachſten ſinnlichen Eindruck von der Förderung ſeines perſönlichen Wohlſeins abſieht, und ſich in den eigenthümlichen Inhalt verſenkt, durch welchen der Eindruck dieſe Förderung bewirkt, hebt aus dieſem Sinnlichen das Element des Schönen hervor, das in ihm eingeſchloſſen liegt. Nicht darauf kommt es in dieſem Falle an, daß *uns* der ſinnliche Reiz erfreut, ſondern darauf, daß wir uns erfreuen laſſen, damit in unſerer Freude der eigene Werth des Reizes einen Augenblick lang die lebendige Wirklichkeit erlange, die er anderswo nicht finden kann.

Möchte ich nun ſo *alle* Gefühle in der Aeſthetik berückſichtigt ſehen, natürlich nicht, damit künftig *durch* Gefühle, ſondern damit *über* ſie theoretiſirt werde, ſo habe ich doch bereits hervorgehoben, daß nicht alle mir deshalb gleichen äſthetiſchen Werth beſitzen, daß ſie vielmehr eine Stufenleiter gradweis zunehmender Schönheit bilden. Wollen wir die Glieder dieſer Reihe ſondern und ordnen, ſo kann dies nicht unmittelbar durch eine Unterſcheidung der verſchiedenen Gefühle geſchehen, welche ſie in uns erzeugen. Denn Gefühle ſind eben in Bezug auf das, was ſie ſelbſt ſind, und wodurch das eine ſich vom andern unterſcheidet, in Begriffen nicht zu erſchöpfen; ſie laſſen ſich be-

zeichnen und unterſcheiden nur durch Hinweis auf die eigenthümliche Natur der Gegenſtände, von denen ſie erweckt zu werden pflegen. Und auch die Werthgröße deſſen, was ſie uns zur Empfindung bringen, läßt ſich nicht unmittelbar angeben oder vergleichen, ſondern nur durch Reflexionen, durch welche wir ihre Bedeutung im Zuſammenhange mit dem Ganzen unſers geiſtigen Lebens hinterher feſtſtellen. Ich erläutere den erſten Theil dieſes Satzes durch Hinweis darauf, wie ſchnell jeder Verſuch zur unmittelbaren Beſchreibung der Gefühle dahin ausläuft, von Aufregung, Spannung, Druck oder Erſchlaffung zu ſprechen, lauter Ausdrücke für die eigenthümliche Form der veranlaſſenden äußern Einwirkungen, durch welche die Gefühle entſtehen, aber nicht unmittelbare Bezeichnungen deſſen, was ſie an ſich ſind. Den andern Theil des Satzes aber erklärt die bekannte Geringſchätzung, die wir den ſinnlichen Gefühlen im Gegenſatz zu intellectuellen oder moraliſchen zu beweiſen pflegen; denn obwohl die Heftigkeit der erſten nicht hinter der Lebhaftigkeit der andern zurückſteht, ſo lehrt uns doch die Beſinnung über den ganzen Zweck unſers Lebens den höhern Werth dieſer vor jenen.

Indem ich nun nach dieſen Geſichtspunkten die verſchiedenen Formen des äſthetiſch Wirkſamen zu ordnen verſuche, benutze ich einen Leitfaden, den ich hier, wo er nur der überſichtlichen Aufreihung ſehr mannigfaltiger Einzelheiten dienen ſoll, nicht ernſthafter glaube vertheidigen zu dürfen. (Vergleiche meine Abhandlungen über den Begriff der Schönheit und über Bedingungen der Kunſtſchönheit in den Göttinger Studien 1845 und 1847.)

Jedes Gefühl beruht auf der Uebereinſtimmung eines Eindrucks mit Bedingungen, unter denen die Thätigkeit und die Wohlfahrt deſſen beſteht, der ihn empfängt. Der Menſch aber bringt dem Aeußern eine dreifache Empfänglichkeit entgegen. Zuerſt erzeugt er nicht aus ſich ſelbſt heraus den Inhalt ſeines Vorſtellens, ſondern empfängt ihn durch Anregungen ſeiner Sinne; ſo als ſinnliches Weſen verlangt er von den Eindrücken Ueber-

einſtimmung mit den Bedingungen, unter welchen die Verrichtung der Sinne dauernd und ohne Widerſpruch gegen die Wohlfahrt des ganzen körperlichen Lebens vollzogen werden kann. Was dieſer Forderung entſpricht, wollen wir das *Angenehme der Sinnlichkeit* nennen, indem wir von der gewöhnlichen Bedeutung des Angenehmen dies beibehalten, daß es den geringſten äſthetiſchen Werth eines Eindruckes bezeichne, zugleich aber in der oben bemerkten Weiſe das rein Sinnliche ſo deuten, daß es einen wahrhaft äſthetiſchen Inhalt noch einſchließt. Die verſchiedenen ſinnlichen Eindrücke aber und die von ihnen zurückgebliebenen Erinnerungsbilder verknüpft der Vorſtellungsverlauf in mancherlei räumlichen und zeitlichen Formen der Anordnung, der Aufeinanderfolge und gegenſeitigen Beziehung. Auch er folgt dabei allgemeinen mechaniſchen Geſetzen ſeiner Verrichtung, und nicht jede Verknüpfung der Eindrücke, zu welcher die Thatſachen der äußern Reize nöthigen, entſpricht gleich ſehr den Gewohnheiten ſeines Wirkens; die eine fällt ihm ſchwer, weil ſie der natürlichen Form ſeiner Bewegung widerſpricht, die andere erweckt ein Gefühl der Luſt, weil ſie ſich ihr vollkommen anſchließt und jede Uebung einer Fähigkeit in einer ihrer Natur entſprechenden Weiſe uns erfreut. Wir wollen als das *Wohlgefällige der Vorſtellung* alle dieſe Eindrücke zuſammenfaſſen, die mit den Functionsbedingungen des pſychiſchen Mechanismus in Uebereinſtimmung ſind. Aber der Menſch iſt nicht blos beſtimmt, Schauplatz dieſes Mechanismus zu ſein und die einzelnen Vorſtellungen in ſich wirken, einander verdrängen und ſich zu einander geſellen zu laſſen; er ſoll aus ihnen die Erkenntniß der Wahrheit und die richtige Würdigung des Guten gewinnen, und ſeine einzelnen Gedanken zu dem Ganzen einer Weltanſicht verbinden. Auch dieſe Bemühung folgt Geſetzen, aber ſie liegen hier in Ueberzeugungen über die Natur deſſen, was ſein kann und ſein ſoll; was dieſen Vorüberzeugungen entſpricht, und die auf ſie gegründete Thätigkeit des Geiſtes in

lebhafte Uebung ſetzt, wollen wir als das Schöne der Reflexion bezeichnen. Nennen wir unſer Inneres Seele, ſofern es nur allgemeinen Geſetzen ſeines formalen Verhaltens gehorcht, Geiſt aber dieſe Seele, ſobald ſie durch Uebung ihrer Fähigkeiten ſich jenen Gedankeninhalt einer Weltanſicht erworben hat oder in ſeiner Erwerbung begriffen iſt, ſo ſind Sinnlichkeit, Seele und Geiſt die drei von einander unterſcheidbaren lebendigen Maßſtäbe, an denen die Eindrücke ſich meſſen und mit denen übereinſtimmend ſie gefallen. Der äſthetiſche Werth dieſes Gefallens aber darf wohl ohne beſondern Beweis entſprechend der Rangordnung gedacht werden, in welcher wir jene drei aufſteigend auf einander folgen zu laſſen gewohnt ſind.

Ich habe weder die Pflicht noch die Erlaubniß, hier meiner eignen Meinungen weiter zu gedenken, als zur Verdeutlichung der geſchichtlich vorliegenden Anſichten Anderer dienlich iſt. Auch dieſe Auseinanderſetzung habe ich nur gewagt, weil ich irgend eines Leitfadens bedurfte, um die außerordentliche Mannigfaltigkeit der jetzt zu erwähnenden Unterſuchungen über die einzelnen Formen des Aeſthetiſchen in überſichtliche und nicht allzuvielgliedrige Abſchnitte zu ſammeln. Aus demſelben Bedürfniß der Deutlichkeit muß ich noch folgende Bemerkung hinzufügen.

Das Angenehme der Sinnlichkeit entſteht uns zwar aus einer Erregung der Sinne, welche mit den Bedingungen ihrer Empfänglichkeit übereinſtimmt, das Wohlgefällige der Vorſtellung aus Verknüpfungen des Mannigfaltigen, welche auszuführen unſerer vorſtellenden Thätigkeit eine anpaſſende und belebende Aufgabe iſt; aber ich meine nicht, daß darum der ganze Grund unſeres Wohlgefallens an beiden auch nur in dieſen Bedingungen ihrer Entſtehung liegt. Weder in dem ſinnlich Angenehmen empfinden wir nur das uns fertig überlieferte günſtige Ergebniß einer glücklichen Reizung unſerer leiblichen Organe, noch in dem vorgeſtellten Wohlgefälligen das harmoniſche Zuſammenpaſſen des gegebenen Vorſtellungsſtoffes mit dem Mechanismus des Vor-

ſtellens, der ihn verarbeiten ſoll. Eine ſolche Anſicht würde folgerecht dahin führen, das Angenehme der Sinnlichkeit als zu gering und niedrig aus dem Gebiete der Aeſthetik wieder auszuſchließen, wie es früher allgemein ausgeſchloſſen war. Das Wohlgefällige der Vorſtellung dagegen würde ſich zwar aus der Aeſthetik nicht verdrängen laſſen, denn es iſt zu klar, daß unſer äſthetiſches Intereſſe ſehr lebhaft an ſolchen Formen des verknüpften Mannigfachen haftet, wie wir ſie unter dieſer Benennung zuſammengefaßt haben. Je ſicherer man aber eben in dieſem Wohlgefälligen das eigentliche Schöne zu beſitzen glaubt, deſto näher liegt die Folgerung, jenes dritte, welches wir als das Schöne der Reflexion bezeichneten, aus der Aeſthetik gleichfalls auszuſchließen, nicht als zu niedrig, ſondern entweder als zu hoch oder doch als nach anderer Richtung ihr Gebiet überſchreitend. Den reichen Gedankengehalt eines zuſammengeſetzten Kunſtwerks und die reale Bedeutung dieſer Gedanken, die uns an wichtige Züge des Baues der ſinnlichen und der ſittlichen Welt erinnern, würde dann die Aeſthetik zwar nicht werthlos finden, aber ſie werde doch an dieſem Theile des Kunſtwerks nur ein anderweitiges Intereſſe nehmen, das äſthetiſche dagegen nur an dem Formellen des Vortrags finden, durch welches ein bedeutender Inhalt natürlich mit größerer Geſammtwirkung als ein unbedeutender dargeſtellt werde. Wir haben dieſe äſthetiſche Grundanſchauung in mancherlei Beiſpielen kennen gelernt und ich habe nicht verſchwiegen, daß ich gegen ſie entſchieden Partei nehme. Wir haben nicht minder die idealiſtiſche Aeſthetik in vielfachen Variationen den entgegengeſetzten Standpunkt einnehmen ſehen: alles Schöne galt ihr als ſchön nur, weil es durch ſeine Form an den werthvollen idealen Inhalt erinnert, welcher der Sinn und die Bedeutung aller Wirklichkeit iſt. Mit dieſem Grundgedanken völlig in Uebereinſtimmung, muß ich doch gegen den Idealismus bemerken, daß er zu einſeitig dies, was ich das Schöne der Reflexion nannte, hervorgehoben, gegen das ſinnlich Angenehme

aber und gegen die formale Wohlgefälligkeit des verknüpften Mannigfachen ſich zu ſpröde und ablehnend, wie gegen Geringfügigkeiten, verhalten hat, deren eigentliche Stellung und Beziehung zu dem allein wahren ideal Schönen man nicht genauer zu beſtimmen nöthig habe. Die folgenden Abſchnitte werden daher gelegentlich auf den Weg hindeuten, den wie ich glaube die Aeſthetik hier zu nehmen hat: ſie müßte nicht auf eine Anzahl unabhängiger Urformen wohlgefälliger Verhältniſſe ausgehn, um aus dieſen Elementen, nachdem ſie gefunden wären, durch Zuſammenſetzung und mannigfache Verwendung die höhere Schönheit zuſammengeſetzter Erſcheinungen aufzubauen; ſondern ſie müßte im Einzelnen nachzuweiſen verſuchen, daß alles äſthetiſche Intereſſe, welches wir an ſcheinbar rein formalen Verhältniſſen nehmen, nur darauf beruht, daß ſie eben die natürlichen Formen ſind, die ſich das Höchſte um ſeines eignen Inhalts willen gibt. Nicht die höhere Schönheit gefällt als glückliche Combination einfacher ſchönen Elemente, ſondern die Elemente gefallen als Theile der ganzen Schönheit, an die ſie uns erinnern.

Zweites Kapitel.

Vom Angenehmen der Empfindung.

Aeſthetiſcher Werth der einfachen Sinnesempfindung. — Ton und Farbe. — Die Höhenſkala der Töne. — Der Grund der Conſonanzen und Diſſonanzen. — Die Schwebungen nach Helmholtz. — Unzulänglichkeit blos phyſiologiſcher Begründung. — Herbarts pſychologiſche Deduction der Conſonanz. — Harmonien der Farben. — Paralleliſirung der Farben und Töne durch Unger. — Complementärfarben nach Brücke. — Geruch und Geſchmack.

Sehr einſtimmig hat die Aeſthetik Schönheit nur dem verbundenen Mannigfachen, nicht dem Einfachen zugeſchrieben. An einzelnen Tönen und Farben hielt Kant ein äſthetiſches Inter-

eſſe nur um ihrer Reinheit willen für möglich: ſie gefallen, weil ſie durch viele Zeit- oder Raumpunkte ausgedehnt völlige Sichſelbſtgleichheit eines und deſſelben Inhalts zeigen; der Inhalt ſelbſt, das wodurch ſich Ton von Farbe, die eine Farbe ſich von der andern unterſcheidet, gilt ihm für äſthetiſch gleichgültigen Stoff der Empfindung, dem nur jenes formale Verhalten Anſpruch auf äſthetiſche Beachtung gibt.

Wenn ich nun hiervon abweichend behaupte, daß allerdings auch der einfache ſinnliche Eindruck, und zwar nicht der der höheren Sinne allein, ein äſthetiſches Wohlgefallen auf ſich ziehe, ſo verhindert freilich die Natur der Sache einen andern Beweis für meine Behauptung, als die Berufung auf unbefangene Selbſtbeobachtung. Wer ſich in leuchtende Brechungsfarben oder in klare Töne mit ſeiner Aufmerkſamkeit vertieft, wird ſich zugeſtehen, daß er abgeſehen von der Reinheit, die ihnen allen zukommen kann, für jede einzelne Farbe, jeden einzelnen Ton ein beſonderes und eigenthümliches Intereſſe empfindet. Das reine Blau gefällt nicht blos um ſeiner Reinheit willen ebenſo oder nur mehr oder weniger als das reine Orange um der ſeinigen willen, ſondern es gefällt *ganz anders*; und die Klarheit eines Tons von mittler Höhe ganz anders als die eines andern, der ſich der obern oder untern Grenze der hörbaren Tonleiter nähert.

Doch dies freilich gibt jeder zu; aber man wird hinzufügen, daß Reinheit ſich natürlich nicht an Nichts, ſondern nur an irgend einem beſtimmten Inhalte der Empfindung wahrnehmen laſſe; die Eigenthümlichkeit des Eindrucks nun, welchen dieſer unentbehrliche Inhalt der Farben und Töne auf unſer Gemeingefühl macht, gebe allerdings unſerer Geſammterregung ein beſonderes ſinnliches Colorit; das Aeſthetiſche an ihr ſei aber doch nur das formale Verhalten der Reinheit, das an dieſem Empfindungsſtoff als Gleichheit aller ſeiner Theile zur Wahrnehmung komme.

Nun könnte ich mich auf feinere Speculationen der Pſychologie berufen und gelten machen, daß auch jede einfache Empfindung, die wir mit einem einzigen Namen roth, ſüß, warm nennen, doch nur das Erzeugniß einer Vielheit aufeinanderfolgender oder zugleich ablaufender kleinſten Erregungen unſerer Seele ſei, die nicht einzeln wahrgenommen werden, ſondern nur in beſtimmter Verknüpfung zuſammengefaßt jene einfachſten Gegenſtände unſers Bewußtſeins bilden. Das wodurch Roth ſich von Blau unterſcheidet, würde dann auf einer eigenthümlichen Verbindungsweiſe jener unendlich kleinen an ſich unwahrnehmbaren Erregungen beruhen; und ſo könnte jede einfache Empfindung, weil ſie in der That verbundenes Mannigfache wäre, ein äſthetiſches Urtheil auf ſich ziehen, und zwar jede ein anderes, denn das beurtheilte Verhältniß des Mannigfachen würde für jede ein beſonderes ſein. Aber dieſe an ſich richtige Berufung würde hier ein übles Beiſpiel befolgen, das die Aeſthetik mehrfach gegeben hat. Die Aufſuchung aller in und außer dem Bewußtſein gelegenen Bedingungen, an denen die Entſtehung unſers äſthetiſchen Wohlgefallens hängt, kann nur gelingen, wenn wir zuvor unbefangen alle die Fälle beachtet haben, in denen es thatſächlich eintritt. Wir handeln unrecht, wenn wir eine in der Mehrzahl der Fälle wirkſam gefundene Bedingung zur ausſchließenden machen, und den äſthetiſchen Eindruck da nicht anerkennen wollen, wo ſie nicht vorkommt. Ueber die Natur des Antheils, den wir an unſern ſinnlichen Eindrücken nehmen, kann uns keine Speculation, ſondern nur unſer unmittelbares Gefühl belehren; und ſo darf auch die Beantwortung dieſer Frage, ob einfache Sinnesempfindungen einen wirklich äſthetiſchen Eindruck hervorbringen können, nicht von unſerer Wahl zwiſchen zwei pſychologiſchen Anſichten abhängig gemacht werden, von denen die eine dieſe Empfindungen für wirklich, die andere nur für ſcheinbar einfach erklärt.

Ich leugne nun, daß unſere Geſammterregung durch einen

einfachen Sinneseindruck nur in dem äſthetiſchen Wohlgefallen an ſeiner Reinheit, und in einem nicht äſthetiſchen, ſondern nur ſinnlichen Erregtſein durch das Qualitative ſeines Inhalts beſtehe. Eben dies vielmehr, was den Ton zum Ton macht, und ihn von der Farbe und jede Farbe von der andern unterſcheidet, hat neben der Wirkung auf das Behagen oder Mißbehagen unſerer Sinnlichkeit eine von dieſer trennbare und im Grunde ſtets im Stillen von uns anerkannte äſthetiſche Bedeutung. Die Landſchaftsmalerei erreicht ihre ganze Wirkung gewiß nicht durch die Formen allein, ſo daß ſie etwa die Farben nur als nothwendiges Mittel brauchte, dieſe kenntlich zu machen; ſie wirkt vielmehr durch die Farben ſelbſt und zugleich durch eine Menge von Sinneseindrücken, die ſie gar nicht wirklich darſtellt, ſondern deren Erinnerung ſie nur hervorruft. Auch die nicht zu malende Wärme oder Kühle des Luftkreiſes und die undarſtellbaren Düfte der Gewächſe tragen zu ihrem Geſammteindruck bei und es iſt auf dieſen Beitrag gerechnet. Aber gewiß will dieſe Kunſt durch Erregung ſolcher Vorſtellungen nicht einen blos ſinnlichen Reiz ausüben, und eben ſo wenig glaublich iſt es, daß ſie durch bloße formale Vereinigung dieſer undargeſtellten ſinnlichen Empfindungen eine Schönheit erzeuge, während dieſe Empfindungen einzeln genommen äſthetiſch ganz gleichgültig wären. Auch urtheilt der unbefangene Sinn des Beobachters nicht ſo. Die Friſche oder Wärme, die ihm ſelbſt allerdings ſinnlich behagen, die Düfte, die ihn erfreuen würden, kommen für ihn gar nicht von dieſem Geſichtspunkt aus, nicht nach dem Maße des Nützlichen oder Schädlichen in Betracht, das ſie für *ihn* enthalten; ſie erſcheinen ihm vielmehr als eigne characteriſtiſche Lieblichkeiten und Trefflichkeiten der Außenwelt ſelbſt, die nur das Eigenthümliche haben, daß kein Verſtand, welcher ſie ſich objectiv gegenüberſtellen könnte, ſondern nur unſer Gefühl der Luſt oder Unluſt das Organ für ihre Anſchauung Erlebung und Anerkennung iſt.

Es hat nie ganz an Verſuchen zur Ausdeutung dieſes äſthe-

tiſchen Werthes der einfachen Empfindungen gefehlt, doch befriedigen ſie nicht. Herder fand das Angenehme der untern Sinne doch nur in dem Zuſammenpaſſen ihrer Eindrücke mit den Bedürfniſſen unſerer Organe; den Werth der Farben und der Töne erklärte er zu ſehr durch das, woran beide uns zum Theil nur ſehr mittelbar erinnern, zu wenig durch das, was beide unmittelbarer durch ſich ſelbſt bedeuten. Faſt daſſelbe gilt von den Verſuchen des Idealismus. Für Schelling iſt der Klang die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, rein als Indifferenz aufgenommen, das Licht der unendliche Begriff aller endlichen Dinge, ſofern er in der realen Einheit begriffen iſt. Da er dieſe Ausdrücke in ſeiner Philoſophie der Kunſt mittheilt, ſo hat er von ihnen für die äſthetiſche Würdigung beider Empfindungen Gewinn gehofft. Aber ſolche Definitionen, die mit verändertem Ausdruck bei Hegel und in ſeiner Schule häufig wiederkehren, bezeichnen nur eine Aufgabe, von der der Philoſoph annehmen zu müſſen glaubt, das Abſolute habe ſie im Zuſammenhang ſeiner ganzen Entwicklung ſpeciell dem Lichte und dem Klange geſtellt; ſie nennen die Idee, zu deren Darſtellung in der Wirklichkeit beide berufen ſind. Die äſthetiſche Würdigung der Sinneseindrücke kann jedoch nicht von einer ſo myſteriöſen Beſtimmung, ſondern nur von demjenigen abhängen, was von einer ſolchen Beſtimmung unmittelbar durch unſer Empfinden und ohne Philoſophie bemerkt wird. Alle größeren Lehrbücher der Aeſthetik haben ſeitdem theils im Anſchluß an ſolche Schulformeln, theils unabhängig von ihnen, wie unter andern mit großer Ausführlichkeit das noch unvollendete von Köſtlin (Tübingen 1865—1866) die Gedanken zuſammengeſtellt, die wir mit den verſchiedenen Sinneseindrücken zu verbinden pflegen; auf eine Zergliederung deſſen, was dieſe Eindrücke durch ſich ſelbſt oder durch die nächſten und unabweisbarſten Vorſtellungsaſſociationen uns empfinden laſſen, iſt man weniger eingegangen. Nur zur Verdeutlichung der Aufgabe, die hier liegt, füge ich

Einiges hinzu, ohne Anſpruch auf Neuheit, nur häufig Empfundenes etwas ſchärfer nachzeichnend.

Ob das, wodurch Roth roth iſt und ſich vom Grün unterſcheidet, ſich raumlos denken laſſe, bleibe dahingeſtellt; empfinden aber und in der Erinnerung vorſtellen läßt ſich Farbe nur in räumlicher, Klang nur in zeitlicher Ausdehnung; dagegen iſt dieſem die räumliche fremd, für die Farbe aber die Zeit nur ebenſo unentbehrlich wie für das Zuſtandekommen jedes Vorſtellungsactes. Worauf dieſer Gegenſatz des Verhaltens bei der Aehnlichkeit der erzeugenden Licht- und Schallſchwingungen beruhe, geht Phyſiologie und Pſychologie an; für die Aeſthetik iſt nur wichtig, daß er vorhanden iſt und daß er dem unmittelbaren Empfinden angehört. Aus Gründen, die gleichfalls unbeſprochen bleiben können, hat die Farbe auch ihren Ort, an dem ſie ruht; dort, in irgend einer Entfernung ſucht unſer Blick ſie auf und ſie verſchwindet, wenn wir ihn abwenden. Den Klang beziehen wir ſtets nur auf einen Ort ſeiner Entſtehung, an dem er nicht ruht, ſondern von dem er ausgeht, um an uns anzudrängen; er kommt uns nach, wenn wir uns entfernen und ſucht uns auf. Deswegen, weil er ſo empfunden wird, nicht aber, weil er wirklich auf Bewegungen der tönenden Körper beruht (denn darin gleicht er den Farben), iſt der Klang ſtets als eine thätige Offenbarung des geſtaltloſen Innern der Dinge, die Farbe dagegen für die ruhige Erſcheinung der Realität gehalten worden, mit welcher jedes, durch ſein bloßes Sein, im Zuſammenhang mit andern ſeine Stelle einnimmt. Das allgemeine Licht aber, deſſen bloße Helligkeit wir im Empfinden leicht von den einzelnen Farben unterſcheiden, erſcheint uns als das univerſale Mittel, das geordnete Nebeneinanderſein aller Dinge herzuſtellen; die Stille, denn nur dieſe, nicht einen allgemeinen Klang ſetzt unſer Empfinden den einzelnen Tönen entgegen, iſt der natürlichſte Ausdruck der Thatloſigkeit, lautloſe Finſterniß die ſinnliche Erſcheinung des Nichts. Denn Stille und Dunkel müſſen wir

den ſinnlichen Empfindungen hier zurechnen; ſie ſind Wahrnehmungen der Abweſenheit eines Reizes, nicht blos Abweſenheit der Wahrnehmung in dem Sinne, wie der Hand oder dem Fuße die Empfindung des Lichts oder der Farben einfach fehlt. Und eben deswegen, weil ſie die einzigen poſitiven Empfindungen des Nichts ſind, müſſen ſie nicht blos als beliebig erfundene Gleichniſſe für das Nichtige, denen man hundert andere gleichberechtigte gegenüberſtellen könnte, ſondern ſie dürfen wohl als pſychologiſch nothwendige Symbole angeſehn werden.

Wenn ich aber auch Hindeutungen auf Realität Thätigkeit Bewegung und Thatloſigkeit unmittelbar in dem Eindrucke von Licht und Schall zu finden glaube, ſo wird man mir einwerfen, daß dies wenigſtens nur Gedanken ſind, die ſich an jene Eindrücke für denjenigen knüpfen, der vom Sein und Thun, vom Handeln und Ruhen bereits andere Erfahrungen hat. Ich antworte darauf, daß das äſthetiſch urtheilende Subject, über deſſen Erregungen wir überhaupt Unterſuchungen anzuſtellen haben, nur die menſchliche Seele und zwar nicht die des Neugebornen iſt, ſondern nur die, welche durch mannigfache Lebenserfahrungen ſchon längſt viel weiter als zu der Ausbildung jener genannten allgemeinen Vorſtellungen gelangt iſt. Die Empfindung dieſer Seele iſt nun überall dieſer zuſammengeſetzte Act, in welchem der ſinnliche Eindruck durch das Auftauchen jener Nebengedanken gedeutet wird, und erſt wo dieſe Stufe der Ausbildung erreicht iſt, können wir an die Möglichkeit eines äſthetiſchen Eindrucks überhaupt glauben. Ich meine daher noch weiter gehn und ſchon hier anſtatt der einzelnen Töne und Farben die Gliederung des geſammten Ton- und Farbenreichs berückſichtigen zu dürfen. Ich denke damit noch nicht von der Schönheit zu ſprechen, die der Verknüpfung des Mannigfachen entſpringt, ſondern nur von der, die dem Einzelnen um ſeiner Vergleichbarkeit mit anderen willen zukommt. In ſolcher Vergleichung aber lebt unſer wirkliches Empfinden durchaus; wir haben, ſo

lange wir äſthetiſch urtheilen, niemals blos eine Farbe oder einen Ton gekannt, ſondern ſtets eine Vielheit beider, deren jedes einzelne Glied von uns nicht anders als mit dem Nebengefühl ſeines Verhaltens zu andern vorgeſtellt wird; auf dieſes wirkliche Empfinden allein kann ſich unſere Betrachtung beziehen, nicht auf die unauffindbare Seele, in der Dies alles anders wäre.

Die Töne erſcheinen uns als Glieder einer aufſteigenden Reihe und ihre zunehmende Höhe hängt von der wachſenden Häufigkeit der erregenden Schallwellen ab. Dieſe phyſiſche Urſache der Skala erwähne ich nur, um die ganz anders geartete Natur ihrer Wirkung hervorzuheben. Steigerung überhaupt liegt allerdings ſowohl in der zunehmenden Höhe der gehörten Töne als in der wachſenden Anzahl der Schallwellen; aber von der Vermehrung einer Anzahl, wie ſie eben den letztern zukommt, enthält die Höhenzunahme der gehörten Töne keine Andeutung; ſie ſetzt an die Stelle derſelben vielmehr etwas ganz Eigenthümliches, eine Steigerung, die wir als Zunahme einer qualitativen Intenſität, oder deutſch als Zunahme der Lebendigkeit bezeichnen könnten. Denn die wachſende Höhe des Tons iſt nicht zunehmende Kraft eines qualitativ Gleichbleibenden, ſondern ſie iſt Uebergang in eine andere Qualität, aber in eine ſolche, die eben durch das was ſie iſt, und wodurch ſie ſich qualitativ von andern unterſcheidet, zugleich ein beſtimmbares Mehr oder Minder als dieſe iſt. Noch ein Anderes kommt hinzu. Der höhere Ton wird im Verhältniß ſeiner zunehmenden Höhe und abgeſehn von ſeiner Stärke, dünner ſchärfer oder ſpitziger, der tiefere breiter und ſtumpfer empfunden; Ausdrücke, welche deswegen, weil ſie von Raumverhältniſſen entlehnt ſind, nicht aufhören, eine von aller Vergleichung unabhängige, jedem bekannte Thatſache des Empfindens zu bezeichnen. Vielleicht hängt dieſe Eigenheit von der kürzeren Dauer der einzelnen Welle ab, durch die für die höheren Töne die größere Häufigkeit ihrer Wiederkehr in gleicher Zeit ermöglicht wird; gleichviel, nachdem einmal die hörbare

Skala ſo vor unſerem Bewußtſein ſteht, verſinnlicht ſie uns ein vielgegliedertes Reich möglicher Thätigkeitsformen. Abgeſehn von ſeiner Stärke hat jeder Ton, jede erſcheinende Thätigkeit des Innern alſo, um ihrer qualitativen Natur willen einen meßbaren Werth größerer oder geringerer Lebendigkeit; aber nach zwei Richtungen hin verzehrt ſich dieſe Thätigkeit ſelbſt; ſie wird unmöglich und der Ton verſchwindet aus dem Reiche des Hörbaren, wenn ſeine Lebendigkeit, ſeine Höhe, ſich beſtändig ſteigert, denn damit verdünnt ſich gleichſam zu Nichts der Körper, von dem dies Leben ausgehn ſollte; er verſchwindet ebenſo, wenn die Breite und Maſſe des Hörbaren in den tiefſten Stufen der Skala die Beweglichkeit erdrückt. So gleichen die höchſten Töne einer Bewegung von immer zunehmender Geſchwindigkeit und immer abnehmender Größe des Bewegten, die tiefſten der ſtets verlangſamten Bewegung einer zugleich maßlos anwachſenden Maſſe.

Man wird dies im beßten Falſe Gleichniſſe ſchelten, die das, was im wirklichen Eindrucke liegt, willkürlich und nicht erſchöpfend umſchreiben. Allein wenn die ganze Eigenthümlichkeit des ſinnlichen Eindrucks ſich durch Begriffe wiedergeben ließe, ſo verlöre er eben das, wodurch er mehr iſt, als die bloße Wiederholung des Gedankeninhalts, den er ja nicht blos *wiederholen*, ſondern eben *verſinnlichen* ſoll. Hierin ſcheinen die idealiſtiſchen Betrachtungen dieſer Gegenſtände mir zu irren. Ruhiges Daſein, thätige Bewegung und alle die Eigenthümlichkeiten der letztern, die ich oben in dem Tonreich ausgedrückt zu finden glaubte, können dem Idealismus als Formen des Daſeins und Geſchehens gelten, welche die höchſte Idee zu ihrer Verwirklichung nothwendig vorausſetzt; iſt alſo Schönheit die *Erſcheinung* des Idealen, ſo ſind Klang und Farbe ſchön, weil ſie jene nothwendigen Momente der Idee *erſcheinen* laſſen. Aber der Idealismus ſchätzt beide Sinneseindrücke zu ſehr nur deshalb, weil ſie jene abſtracten Beziehungen *enthalten*; mir ſcheint

das Wichtigere die Art, wie ſie dieſelben verſinnlichen. Nicht darin beſteht ihr äſthetiſcher Werth, daß man aus ihrer ſinnlichen Eigenthümlichkeit abſtracte Momente der Idee herausſchälen kann, ſondern darin eben, daß der Gedanke hier dieſe Schale angenommen hat; darin, daß Beziehungen, die man ſonſt nur denken kann, jetzt vor unſerem Ohre klingen, vor unſerem Auge glänzen. Der ſinnliche Eindruck wiederholt alſo nicht blos den denkbaren Inhalt jener Momente der Idee, ſondern gibt dieſen, die an ſich nur unaufgelöſte Aufgaben und Räthſel für das Denken ſind, erſt jene anſchauliche Beſtätigung ihrer Wahrheit, welche für jedes Räthſel in ſeiner Löſung liegt. Denn dieſe, ſobald ſie gefunden iſt, zeigt nicht nur, was mit ihm gefunden war, ſondern zeigt auch erſt, daß überhaupt etwas mit ihm gemeint ſein konnte, und daß es nicht ein Hirngeſpinnſt einander widerſtreitender Forderungen war. So könnte, um nur ein Beiſpiel zu erwähnen, der Idealismus leicht in ſeinen Principien Veranlaſſung finden, als eine um der Idee willen nothwendige Form des Daſeins auch die einer qualitativen Intenſität zu verlangen; daß aber dieſe abſtracte Forderung etwas ausdrückt, was ſich überhaupt erfüllen läßt, und wie ſich ihre Erfüllung denn eigentlich ausnimmt, das lernen wir erſt von der Tonleiter, welche uns auf eine vorher unerrathbare Weiſe, durch das Steigen der Tonhöhe, das Verlangte vormacht. Begreiflich iſt daher, daß dieſe der Sinnlichkeit ganz eigenthümliche Art, wie ſich in ihr die Erſcheinung der Idee ausnimmt, nicht wieder durch Begriffe ausgemeſſen werden kann; der volle äſthetiſche Werth der ſinnlichen Eindrücke, der eben hierin beſteht, läßt ſich daher durch Gedanken niemals, aber auch ihr Gedankengehalt ſcheint ſich nur gleichnißweis erſchöpfen zu laſſen, weil er in dieſer ſeiner unauflöslichen Verbindung mit dem Eigenen der ſinnlichen Erſcheinung nicht mehr ſich ſelbſt in ſeiner abſtracten Reinheit, ſondern nur einem concreten Symbol ſeiner ſelbſt gleicht. Doch was ich hiermit meine, werde ich

deutlicher vielleicht machen können, wenn wir zuvor der Harmonie der Töne gedacht haben werden.

Schon Leibnitz hatte das Wohlgefallen an der Muſik auf unbewußtes Zählen der Seele zurückgeführt. Allein durch unbewußtes Zählen zu Luſt oder Unluſt beſtimmt werden, heißt doch nur: in Folge eines durch Zahlen beſtimmbaren Reizes, der auf uns einwirkt, auf beſtimmte Weiſe leiden; ſo iſt jener Ausſpruch nicht Erklärung, ſondern nur Bezeichnung einer bekannten Thatſache. Auch Euler und nach ihm überhaupt die Aeſthetik betrachtete die einfachen Verhältniſſe der Schwingungszahlen zweier Töne als directen Grund ihrer Conſonanz; man gab nicht an, woran die Seele, welche die Schwingungen nicht zählt, die Gegenwart ſo günſtiger Verhältniſſe in dem einen, ihre Abweſenheit in dem andern Tonpaare merken ſoll. Eine auf die Entſtehung aller ſinnlichen Gefühle gerichtete Betrachtung veranlaßte mich ſelbſt zu folgenden Bemerkungen. (Mediciniſche Pſychologie 1852.) So wenig ein Sinn die mannigfachen Eindrücke als verſchiedene wahrnimmt, weil ſie verſchieden ſind, ſondern nur weil und ſofern ſie auf ihn verſchieden wirken, ſo wenig nimmt ein Gefühl ein Verhältniß zwiſchen zwei Reizen wahr, blos weil es zwiſchen ihnen beſteht, ſondern nur weil und ſofern es als ſolches auf uns einwirkt. Gegenſtand der Erkenntniß wird das Verhältniß, ſobald jedes ſeiner beiden Glieder vorgeſtellt und zugleich die vorſtellende Thätigkeit ſich der Art und Größe der Aenderung bewußt wird, welche ſie bei dem Uebergang vom einen zum andern erfährt; Gegenſtand des Gefühls aber, der Luſt oder Unluſt, wird daſſelbe Verhältniß dann, wenn uns die Art und Größe der Förderung oder Störung zum Bewußtſein kommt, die wir durch das gleichzeitige Einwirken ſeiner beiden Glieder erleiden. Ebenſo nun, wie die Empfindung des Rothen keine Hindeutung auf die Natur der Lichtwelle enthält, durch die ſie erweckt wird, mithin ihre eigne Erzeugungsurſache gar nicht abbildet, ganz ebenſo iſt im Allgemeinen das Gefühl von Luſt und

Unluſt nicht eine Abbildung oder Erkenntniß, ſondern nur eine Folge des Einklangs oder Widerſtreits, welcher zwiſchen der Aufgabe, zwei Reize zugleich aufzunehmen, und unſerer Fähigkeit beſteht, dieſe Leiſtung auszuführen. Es iſt nicht ſo, daß wir die durch beide Eindrücke uns zugefügte Störung oder Förderung zuerſt als erkennbares Schauſpiel beobachteten, um dann nach Befund des Sachverhaltes ein gewiſſes Maß von Luſt oder Unluſt zu beſchließen; ſondern die Vorgänge, auf denen unſer Gefühl beruht, können ſämmtlich außerhalb des Bewußtſeins bleiben, während innerhalb deſſelben nur die Wahrnehmung unſers Wohls und Wehes als Schlußglied einer verborgenen Kette von Ereigniſſen auftritt. Es kann und muß daher allerdings eine theoretiſche Unterſuchung nach dem nützlichen oder ſchädlichen Effect forſchen, den das Verhältniß zweier Reize irgendwo in uns hervorbringt; denn ohne derartige Wirkung könnte es nicht Grund eines Gefühles für uns ſein; aber es iſt gar nicht nöthig, daß das Gefühl ſelbſt von einer Einſicht in dieſe Gründe ſeiner Entſtehung begleitet ſei. Auch dafür, daß wir jetzt Roth, dann Grün ſehen, muß die Theorie der Empfindung den Grund in der Verſchiedenheit der Lichtwellen ſuchen, die nacheinander auf uns einwirken; die Empfindung ſelbſt aber braucht außer der Röthe des Rothen und der Grüne des Grünen nicht auch noch ein Bild der Aetheroscillationen zu enthalten, auf denen beide beruhen. Ein Gefühl des Wohlgefallens kann ſich daher recht wohl an einfache Verhältniſſe der Schwingungszahlen zweier Töne knüpfen, obwohl dieſe Verhältniſſe gar nicht Gegenſtände der Wahrnehmung ſind; aber allerdings kann es ſich an dieſe Verhältniſſe nicht knüpfen, ſofern ſie zwiſchen zwei Tönen blos beſtehen, ſondern nur ſofern die Töne, die in ihnen ſtehen, eben um deswillen eine ſchädliche oder nützliche Aenderung unſers Zuſtandes hervorbringen. Größe und Art dieſer Aenderung wird dann, um dies nochmals hervorzuheben, im Gefühl nicht abge-

bildet und erkannt, sondern nur ihr Werth für uns durch ein nach Art und Größe bestimmtes Wohl oder Wehe genossen.

Nach dieser allgemeinen Annahme schien mir damals noch ein doppelter Fortgang möglich. Bringen zwei dissonirende Töne in dem Gehörnerven zwei unverträgliche Nervenprocesse hervor? und erzeugen sie so einen Störungszustand des Nerven, der als Reiz auf die Seele wirkend, von dieser als Unlust wahrgenommen wird? Oder verlaufen die Eindrücke im Nerven ohne Schaden nebeneinander? und können vielleicht nur die beiden gehörten Töne, die Empfindungen also, nachdem sie im Bewußtsein entstanden sind, von der vorstellenden Thätigkeit der Seele um deswillen was sie sind, nicht zugleich ohne Widerstreit festgehalten werden? so daß die Zumuthung, es dennoch zu thun, Unlust erzeugt als Zeichen einer Gewalt, die der Seele, nicht einer solchen, die dem Nerven angethan wird?

Ich ging damals von der Annahme aus, daß alle Schallwellen auf alle Fasern des Hörnerven wirken, mithin auch die Nervenprocesse, welche zwei dissonirenden Tönen entsprechen, sich in denselben Fasern begegnen. Unter dieser Voraussetzung lag nahe, an eine Störung zu denken, die der Nerv selbst durch die Zumuthung dieser zwei gleichzeitigen Leistungen erführe. Specieller jedoch anzugeben, welche Arten gleichzeitiger Vorgänge den Functionsbedingungen des Nerven zuwider laufen, verhinderte damals wie jetzt die Unkenntniß des Nervenprocesses. Helmholtz hat in seiner Lehre von den Tonempfindungen (2. Aufl. S. 253 ff.) ausgeführt, daß in allen Sinnen intermittirende Reizungen Quellen der Unlust sind; er vergleicht das Unangenehme des Kratzens, Kitzelns und Bürstens, das Quälende des flimmernden Lichtes mit der Rauhigkeit von Tönen, denen er künstlich einen intermittirenden Verlauf gegeben.

Bei fortdauernd gleichmäßiger Einwirkung führe ein Sinnesreiz schnell eine Abstufung der Empfindlichkeit herbei, durch welche der Nerv vor einer zu anhaltenden und heftigen Erregung ge-

ſchützt werde. Während der Pauſen eines intermittirenden Reizes dagegen ſtelle ſich die Empfindlichkeit einigermaßen wieder her und der neue Reiz wirke alſo viel intenſiver, als wenn er in derſelben Stärke dauernd gewirkt hätte. Ich glaube, daß in dieſen von Helmholtz angeführten Umſtänden die thatſächliche Urſache des Unangenehmen unſerer Empfindungen wenigſtens in vielen Fällen wirklich liegt, wenn gleich der eigentlich mechaniſche Grund mir nicht hinlänglich klar ſcheint, um deswillen die intermittirende Aufbrauchung einer unterdeſſen ſtets wiederhergeſtellten Empfindlichkeit ein um ſo viel ſchädlicherer Effect für die Oekonomie des Nerven ſein ſollte, als ſeine dauernde Reizung. Denn die letztere muß ja nicht im Vergleich mit jener ſo überſtark gedacht werden, daß ſchon ihr Anfang die Empfänglichkeit des Nerven ganz aufhebt und dadurch der Schaden ihrer Fortſetzung verhindert wird; continuirliche Reizungen von mittlerer Stärke halten wir längere Zeit ſo aus, daß die Intenſität der von ihnen erregten Empfindung nicht merklich abnimmt; ſie verbrauchen alſo ebenfalls von Moment zu Moment eine inzwiſchen ſich wieder ſammelnde Erregbarkeit, ohne deswegen unangenehm zu werden. Doch dies möge auf ſich beruhen.

Von dieſen Thatſachen führt nun bei Helmholtz zu einer Anſicht über die Gründe der Diſſonanz von Tönen die phyſiologiſche Hypotheſe: von den zahlreichen merkwürdigen Faſern, die Corti im Innern des Gehörorgans in enger Verbindung mit den Faſerenden des Hörnerven gefunden, diene jede einzelne der Empfindung eines einzigen Tones von beſtimmter Höhe, werde jedoch von Tönen, welche dieſem ihrem eigenen ſehr nahe liegen, in geringerem Grade der Lebhaftigkeit miterregt. Treffen nun zwei Töne von ſehr geringem Intervall zuſammen und reizen folglich dieſelben Cortiſchen Faſern, ſo müſſen ihre Schwingungen ſich verſtärken, ſo oft gleiche Phaſen derſelben zugleich eintreten; ſie führen alſo dem Nervenende einen intermittirenden Reiz, nämlich eine Erregung von abwechſelnder Stärke zu. Töne

von größerem Intervall erregen zwar nicht mehr dieſelben Cortiſchen Faſern, aber Partialtöne derſelben können nahe genug zuſammenliegen, um es zu thun; auch ſie erzeugen dann jene Schwebungen, durch welche die Klangmaſſe zum Theil in getrennte Tonſtöße verwandelt und der Zuſammenklang rauh wird. So entſtehe die Diſſonanz; Conſonanz dagegen beruhe auf Schwingungsverhältniſſen zweier Töne, bei denen Schwebungen entweder nicht, oder in zu geringer Stärke entſtehn, um den Zuſammenklang wahrnehmbar zu ſtören.

Die weitere Entwicklung, welche Helmholtz dieſer Lehre bis zur Erklärung und Rechtfertigung vieler Einzelheiten des Generalbaſſes gibt, muß man in ſeiner eignen Darſtellung verfolgen, deren belehrender Reichthum an neu aufgefundenen Thatſachen die Verſuchung zu größerer Ausführlichkeit, als mein Raum geſtattet, ſchwer überwinden läßt. Ueber die äſthetiſche Bedeutung der Ergebniſſe habe ich einige Zweifel. Unmittelbare Erklärung fänden durch ſie nur die Diſſonanzen, wenn man nämlich die Rauhigkeit von den Schwebungen für identiſch mit ihnen anſieht; das Wohlgefallen an Conſonanzen iſt jedoch eine zu ausgezeichnete und zu poſitive Erſcheinung, um zulänglich aus der bloßen Abweſenheit ſolcher Störungen erklärt zu werden. Man müßte hinzufügen, daß jede Nervenerregung Quelle um ſo größerer Luſt iſt, je formell mannigfaltiger die Bewegungen ſind, in welche ſie den Nerven innerhalb der Bedingungen ſeiner dauernden Functionsfähigkeit verſetzt. Dies liegt in der That in Helmholtz's eigenen Beobachtungen, nach denen der wirklich einfache Ton muſikaliſch leer und nichtsſagend klingt, einen gut verwerthbaren Eindruck dagegen nur derjenige macht, der wie die Töne der meiſten Inſtrumente von einer Anzahl mitklingender Obertöne begleitet iſt. Die Wohlgefälligkeit der Conſonanz beruht daher wirklich nicht blos auf dem Mangel der Störung, ſondern auf der vorhandenen Vielheit der mannigfaltigen unterſcheidbaren Eindrücke, die ohne Störung neben einander wahrgenommen werden.

Mit alle Dem würden wir jedoch nur die phyſiologiſchen Bedingungen gefunden haben, an denen factiſch Conſonanz und Diſſonanz hängt, ohne doch zu begreifen, warum dieſe Gründe ſolche Folgen haben müſſen. Weiter hat indeß auch Helmholtz wohl nicht zu gehen gemeint; was ich hinzufüge, bezieht ſich im Allgemeinen auf die unvermeidliche Unzulänglichkeit der an ſich ſehr wichtigen phyſiologiſchen Betrachtungsweiſe dieſer Dinge. Ich komme nämlich darauf zurück, daß nicht eine Diſſonanz nur ebenſo, oder nur mehr oder minder diſſonirt, als eine andere; jede vielmehr, und ebenſo jede Conſonanz, erweckt ein ſeiner qualitativen Färbung nach eigenthümliches Gefühl der Luſt oder Unluſt; der characteriſtiſche Unterſchied von Dur und Moll in unſerer Empfindung iſt auf kein bloßes Mehr oder Weniger einer und derſelben Eigenſchaft zurückführbar, welches bloßen Gradunterſchieden eines im Nerven vorgehenden ſchädlichen oder nützlichen Vorgangs entſpräche. Es iſt daſſelbe wie mit den Tönen überhaupt; daß wir ſteigende Wellenfrequenz als ſteigende Höhe empfinden müßten, folgt aus dem Begriff dieſer Frequenz nicht; daß wir größere oder geringere Intenſität der Schwebungen oder verſchiedenen Formenreichthum ſtörungsloſer Nervenproceſſe in der Form dieſer characteriſtiſch verſchiedenen Conſonanzen und Diſſonanzen wahrnehmen müßten, folgt aus ihren Begriffen ebenſo wenig. Zur Erklärung der muſikaliſchen Erſcheinungen reicht daher die Kenntniß deſſen nicht hin, was im Nerven geſchieht; man müßte ferner wiſſen, wie das Geſchehende auf die Seele wirken kann und in welcher Weiſe es von ihr aufgenommen wird. Hier endet aber die Ergiebigkeit der phyſiologiſchen Forſchung ebenſo, wie ſie bei der Frage endet, warum wir Aetherwellen als Licht und ihre verſchiedene Frequenz als Farben empfinden. Nur ſcheinbar mehr als dies verſteht ſich von ſelbſt, daß Vorgänge, die den Nerven ſtören, nach dem Maß dieſer Störung auch der Seele Unluſt erregen müßten; es kommt immer noch auf den Nachweis an, daß der Störungs-

zuſtand des Nerven, wie ich oben bemerkte, nicht blos beſteht, ſondern ſelbſt als Reiz auf das Bewußtſein wirkt.

Man denke ſich, daß der ſchädliche Effect einer intermittirenden Reizung des Nerven mechaniſch vollkommen nachweisbar ſei, ſo könnte doch immer dieſer Effect zuletzt nur in irgend einer Abweichung liegen, welche die Geſammtſituation der Elemente in dem gereizten Nerven oder in denen erführe, welche zur Ausgleichung der entſtandenen Erregung aufgeboten werden. Wie aber könnte dieſe blos *ſtattfindende* Abweichung Grund unſerer Unluſt ſein, wenn ſie nicht nachweisbar auf die Seele wirkt? Jedenfalls müßte dieſer ſchädliche und im Falle der Conſonanz der günſtige Effect im Nerven als ein poſitiver neuer Reiz angeſehen werden, der Luſt oder Unluſt durch ſeine Einwirkung auf die Seele ebenſo hervorruft, wie der einfache Nervenproceß die Empfindung. Aber es iſt ſehr unwahrſcheinlich, daß jener phyſiſche Effect im Nerven als Ein fertig gemachter neuer Reiz auf die Seele wirke, ſo daß die zuſammenſetzenden Vorgänge, deren Reſultante er iſt, hier nicht mehr geſondert in Betracht kämen; ſehr unwahrſcheinlich alſo, daß zwei Tonempfindungen, welche aus den urſprünglichen beiden Nervenproceſſen entſtehen, von einem Unluſtgefühle nur *begleitet* würden, welches neben ihnen als ein Drittes unmittelbar aus dem Angriff entſtände, den die zu einem eigenen dritten Vorgange verſelbſtändigte gegenſeitige Störung der beiden Nervenproceſſe noch nebenher auf die Seele machte. Viel wahrſcheinlicher iſt mir, daß die im *Nerven* entſtandene materielle Störung nur allgemeine Symptome der Ermüdung, Anſtrengung und erhöhter Reizbarkeit hervorbringt, daß dagegen die ſpecifiſch äſthetiſchen Gefühle des Wohlgefallens, welche ſich an verſchiedene Conſonanzen und Diſſonanzen verſchieden knüpfen, erſt aus den Gegenwirkungen der *Empfindungen* entſpringen, nachdem dieſe im Bewußtſein entſtanden ſind, oder indem ſie in ihm entſtehen. Es würde dann das zweite Glied der oben (S. 277) geſtellten

Doppelfrage bejaht: die äſthetiſchen Gefühle ſind Zeichen einer Gewalt oder Gunſt, die nicht dem Nerven, ſondern der Seele widerfährt.

Dieſen zweiten Standpunkt hat vor langer Zeit mit großer Entſchiedenheit Herbart behauptet. Die Muſik ſei nicht Nervenkitzel, ſondern Genuß für ein muſikaliſches Denken; die körperlichen Vorgänge haben nur für die Entſtehung unſerer Empfindungen zu ſorgen, die äſthetiſche Beurtheilung dieſer, nachdem ſie im Bewußtſein da ſind, erfolge nach Maßgabe deſſen, was ſie als Zuſtände des Bewußtſeins ſind und nach Geſetzen, welche die geiſtige Thätigkeit des Vorſtellens beherrſchen. Herbart hat ſich wiederholt über dieſe Dinge ausgeſprochen: in den Hauptpunkten der Metaphyſik 1808, in den pſychologiſchen Bemerkungen zur Tonlehre 1811, in den pſychologiſchen Unterſuchungen 1839; bequem unterrichtet man ſich aus keiner dieſer Darſtellungen, am vollſtändigſten aus der letzten.

Zwei Acte des Vorſtellens, welche ſich durch vergleichbare Verſchiedenheit ihres vorgeſtellten Inhalts, wie z. B. zwei Farbenvorſtellungen, unterſcheiden, können nach Herbart nicht ohne Weiteres nebeneinander beſtehen; die Einheit der Seele drängt ſie zur Wechſelwirkung. Durch dieſe wird ein Theil der vorſtellenden Thätigkeiten gehemmt, und in bloßes Streben vorzuſtellen verwandelt; die beiden Vorſtellungen ſelbſt aber erfahren einen Abbruch ihrer Klarheit im Bewußtſein, der ſich im Allgemeinen auf ſie im umgekehrten Verhältniß ihrer Stärke vertheilt. Rechnungen lehren dann, daß zwei gleich ſtarke doch verſchiedene Vorſtellungen eine dritte ſchwächere ganz aus dem Bewußtſein verdrängen, wenn ihre Stärke ſich zu der der letztern wie $\sqrt{2} : 1$ verhält. Den Raum einer Octave nun denkt ſich Herbart als eine gradlinige Tonreihe, welche nach dem bloßen Zeugniß des Gehörs und ohne jede Berufung auf phyſikaliſche Erkenntniſſe in zwölf gleiche Intervalle, die halben Töne, zerfällt. Jeder von dieſen Tönen werde dem Grundton unähnlicher im

graden Verhältniß ſeines Abſtandes von ihm, bis in der Octave des Grundtones die Aehnlichkeit mit dieſem ganz verſchwinde und nur noch Gegenſatz, voller Gegenſatz alſo nach Herbarts Sprachgebrauch, übrig bleibe. Jeder Ton der Skala läßt ſich daher, obgleich er an ſich eine völlig einfache Empfindung bleibt, in einer zufälligen Anſicht als Summe deſſen ausdrücken, was er mit dem Grundton Gleiches, und deſſen, was er zu ihm Entgegengeſetztes enthält. Erklingen zwei Töne zuſammen, ſo ſucht ihr Gleiches ſie in Eine Empfindung zu verſchmelzen; dem widerſtreben aber die beiden entgegengeſetzten Antheile beider, die von dem Gleichen nicht ablösbar ſind. So entſteht hier der vorige Fall wieder: nämlich drei miteinander ſtreitende Acte des Vorſtellens. Sind zwei von ihnen, hier die beiden gleichſtarken entgegengeſetzten Eigenthümlichkeiten beider Töne, grade ſtark genug, um den dritten, die Vorſtellung der Gleichheit in ihnen, aus dem Bewußtſein ganz zu verdrängen, ſo wird dieſer ausgezeichnete Fall ſich im Bewußtſein durch ein beſonderes Ereigniß, das Wohlgefallen einer Conſonanz, verrathen; wären alle drei widereinander wirkenden Kräfte gleich, ſo würde dem dadurch gegebenen unbeendbaren Streite das Gefühl einer Diſſonanz folgen. Iſt c der Grundton, ſo iſt der Gegenſatz des g zu ihm durch 7 Intervalle zu meſſen, um die g von c abſteht; die Gleichheit des g mit c durch 5, um welche g von $\bar{c}$, dem vollen Gegenſatz des c, entfernt iſt; umgekehrt iſt auch der Gegenſatz von $\bar{c}$ zu $g = 7$, ſeine Gleichheit mit ihm die vorige. Es verhält ſich alſo, wenn Grundton und Quinte zuſammenklingen, die Stärke der beiden gleichſtarken Gegenſätze zur Gleichheit wie 7 : 5, d. h. ſehr annähernd wie $\sqrt{2} : 1$. Grundton und reine Quinte geben daher die vollkommenſte Conſonanz, weil hier der Conflict zwiſchen dem Einigungsbeſtreben des Gleichen und dem Widerſtreben der Gegenſätze völlig, und zwar zu Gunſten der letztern entſchieden iſt; die Vorſtellung der angeſtrebten Gleichheit iſt ganz gehemmt, und die beiden Töne laufen nebeneinander ohne weitere

gegenſeitige Störung ab. Dagegen ſteht Fis von dem Grundton und der Octave um gleichviel ab; ſeine Gleichheit mit c wird ebenſo wie ſein Gegenſatz zu ihm durch 6 gemeſſen; die drei Kräfte ſind gleich, der Conflict zwiſchen dem Streben nach Einheit und dem Widerſtreben der Gegenſätze unverſöhnbar, und die falſche Quinte bildet daher mit dem Grundton die ſchlimmſte Diſſonanz.

Dies muß genügen, um anzudeuten, wie Herbart über die Harmonien der gehörten Töne allerdings ganz unabhängig von der phyſikaliſchen Theorie der Schallwellen urtheilt; daß er ſich dennoch zur Beſtätigung ſeiner Reſultate auf ihre Uebereinſtimmung mit denen jener bezieht, verwirrt mehr, als es aufklärt. Denn ſeine Theorie müßte dieſelben Anſprüche machen, wenn auch die gehörten Töne und ihre empfundenen Intervalle zu den Schwingungszahlen gar nicht in dem einfachen (hier übrigens ganz unerklärt bleibenden) Verhältniß ſtänden, welches eine ſo kurze Vergleichung der beiderſeitigen Reſultate geſtattet. Auch darüber muß ich die weitere Ausführung der Lehre dem eignen Quellenſtudium des Leſers überlaſſen; vielerlei Bedenken im Einzelnen unterdrücke ich hier, wo dem ſcharfſinnigen, ganz mit Unrecht faſt völlig ignorirten Verſuche ſeine Stelle in der Geſchichte der Aeſthetik zu ſichern war; nur einige allgemeine Bemerkungen ſollen mich noch zu dem Punkte zurückführen, von dem ich oben (S. 275) ablenkte.

Das äſthetiſche Urtheil trifft nach Herbart die Form eines Verhältniſſes; unweſentlich iſt ihm unſere Luſt oder Unluſt an der Wahrnehmung dieſer Form, ſo wie deren ſonſtige ideale Bedeutung. Mit dieſer Denkweiſe ſcheint mir ſeine Ableitung der Conſonanzen nicht zu ſtimmen. Er ſucht im Voraus die Verhältniſſe von Tönen zu errathen, von denen zu erwarten iſt, daß ſie im Bewußtſein ſich durch Conſonanz und Diſſonanz bemerklich machen werden. Was kann ihn hier leiten, wenn nicht der Gedanke: es verſtehe ſich von ſelbſt, daß das gefallen oder miß-

fallen werde, was der Thätigkeit der Seele paſſend oder zuwider ſei? Denn offenbar: nur ſo fern Größenverhältniſſe zwiſchen Zuſtänden beſtehen, deren gleichzeitige Erleidung ein und demſelben vorſtellenden Weſen zugemuthet wird, haben ſie ſo verſchiedenen Werth, daß man von dem einen angenehme, vom andern unangenehme Folgen erwarten darf; als bloßes Größenverhältniß iſt eins nicht böſer oder beſſer als das andere. Wenn daher auch nach Herbart das äſthetiſche Urtheil des Hörenden ſelbſt Conſonanzen billigte, Diſſonanzen mißbilligte, ohne den pſychologiſchen Grund dieſes ſeines nothwendigen Verfahrens zu kennen, ſo läge doch in dem Gang, den Herbart nahm, das Zugeſtändniß der Theorie, Gefallen und Mißfallen hänge von dem Nutzen oder Schaden ab, den die wahrgenommenen Verhältniſſe für die Oekonomie unſeres Vorſtellens haben. So ſieht man ſich zu Kants Anſicht zurückgeführt, welche die Schönheit in Uebereinſtimmung der Eindrücke mit dem Ablauf der Seelenvermögen fand.

Aber ich kann die Unwiſſenheit des Hörenden über die Gründe ſeines äſthetiſchen Urtheils nicht einmal uneingeſchränkt zugeben. Freilich ahnt er nicht, daß ſein Wohlgefallen an dem Einklang von Grundton und Quinte auf einem Verhältniß von $\sqrt{2} : 1$ beruhe, das irgendwo ſtattfinde; aber die Unterſcheidbarkeit und der ſtörungsloſe Abfluß beider Töne, und auf ihm ſollte ja die Conſonanz beruhen, iſt ein Ereigniß in ſeinem Bewußtſein, dem er zuſieht, und ebenſo dauert zwiſchen Grundton und falſcher Quinte im Bewußtſein erkennbar der Zwieſpalt fort, aus dem ihre Diſſonanz entſpringen ſollte. Wenn daher ihrerſeits die Theorie den Grund des Gefallens oder Mißfallens in dem Einklang oder dem Streit der Eindrücke mit der Wirkungsweiſe der geiſtigen Thätigkeit ſucht, ſo bleibt dem Hörenden ſeinerſeits zwar die entferntere Urſache unbewußt, die dieſer Einklang oder Streit im pſychiſchen Mechanismus hat, aber der Einklang und Streit ſelbſt, als eine durch unbekannte Gründe fertig

gemachte Thatſache iſt Gegenſtand ſeines Bewußtſeins und bildet eben das Object, auf welches ſich ſein Gefallen oder Mißfallen bezieht. Die Uebereinſtimmung oder Nichtübereinſtimmung der Eindrücke mit den Formen der Seelenthätigkeit iſt daher hier nicht blos die unbewußte Urſache, aus der auf unbekannte Weiſe das Gefallen und Mißfallen entſpringt, ſondern der bewußte Grund, um deswillen das eine oder andere ſich an die Eindrücke und ihr Verhältniß knüpft.

Aber noch eins. Herbart mochte die Muſik nicht als Nervenkitzel anſehn; aber die Geringſchätzigkeit, mit der dieſer Ausdruck die phyſiologiſchen Erklärungen des muſikaliſchen Genuſſes abweiſt, kehrt ſich auch gegen ſeine pſychologiſche. Iſt es nicht Seelenkitzel ſtatt des Nervenkitzels, wenn man die äſthetiſche Wirkung der muſikaliſchen Accorde auf Nichts weiter zurückführt als auf die Fügſamkeit oder Widerſpenſtigkeit, welche ſie gegen die Bedürfniſſe der Oekonomie unſers Vorſtellens zeigen? Oder iſt es an ſich etwas durchaus Vornehmeres, wenn Vorſtellungen einander hemmen und begünſtigen, und etwas an ſich Gemeineres, wenn Aehnliches zwiſchen Nervenproceſſen geſchieht? Gewiß nicht; ſondern wenn unſer äſthetiſches Intereſſe etwas Würdigeres ſein ſoll, als das was hier unter dem Namen des Kitzels getadelt wird, ſo muß ſich finden, daß jene Tonverhältniſſe nicht gefallen, weil ſie unſerer Seele *bequem* ſind, ſondern weil ſie kenntlich und deutlich ſolche Formen des Daſeins, Beſtehens und Geſchehens abbilden, welche ein unbedingt Werthvolles, ſagen wir: ein höchſtes *Gut* irgendwie als nothwendige Vorbedingungen ſeiner Verwirklichung vorausſetzte. Um kurz über dieſen oft behandelten Punkt zu ſein, wage ich die Behauptung: in dem Streit gleicher Kräfte, den die falſche Quinte verurſacht, hätte Herbart keinen Grund zur Erwartung einer Diſſonanz gefunden, wenn nicht ſeine Ethik den Satz hätte, daß Streit unbedingt mißfalle; in der Verträglichkeit der reinen Quinte keinen Grund zur Erwartung einer Conſonanz, wenn nicht ebenfalls ſeine

Ethik das gegenseitige Wohlwollen verschieden bleibender Wesen als unbedingt wohlgefällig betrachtete. Denn noch einmal: als bloße Zahlenverhältnisse sind alle Verhältnisse der Töne gleich ehrlich; als Verhältnisse auf uns einwirkender Reize werden sie schädlich oder nützlich, erklären aber dadurch nur unser subjectives Wohlbefinden; einen objectiven eignen Werth, den ein ästhetisches Urtheil anzuerkennen hätte, können sie nur haben, sofern sie Beispiele allgemeiner Verhältnißformen sind, die als nothwendige Momente einer Alles beherrschenden Idee, oder als Gegensätze zu solchen, unbedingt anzuerkennen oder zu verwerfen sind. So fortgesetzt führt Herbarts Ansicht über die Kantische hinaus uns zu der des Idealismus zurück.

Befriedigend könnte mir nur die Vereinigung beider Standpunkte erscheinen: ästhetisch wirken Consonanzen und Dissonanzen nicht blos, weil sie solche Momente der Idee enthalten, und auch nicht blos weil sie unserer geistigen Organisation bequem sind, sondern deswegen, weil sie eben den einsehbaren Werth jener idealen Verhältnisse uns zu einem unmittelbaren Gefühl eines characteristischen Wohl oder Wehe verdichtet erlebbar machen. Denn nicht der Inhalt des Gedankens, daß zwei Töne streitlos nebeneinander in ihrer Eigenthümlichkeit ablaufen, ist schon Consonanz, sondern nur die unbeschreibliche aber wohlbekannte Art, wie sich dieser Ablauf für den Hörenden ausnimmt, darf so heißen; nicht die Thatsache des Streits dreier Kräfte ist Dissonanz, sondern nur die Art, wie diese Thatsache von dem Hörenden empfunden wird, in dem sie vorgeht. Und niemals würden wir, hätten wir nie consonirende oder dissonirende Töne gehört, aus dem bloßen Begriff jener Verhältnisse errathen, wie uns wohl zu Muth sein würde, wenn eines von ihnen sich zwischen Thätigkeiten oder Zuständen unsers eignen Selbst verwirklichte. Deshalb möchte ich auch nicht eigentlich sagen, daß Consonanzen und Dissonanzen gefallen oder mißfallen, weil sie Beispiele auch sonst vorkommender und auch sonst gewürdigter allgemeiner Ver-

hältniſſe des Einklangs oder Streits wären; ſie ſind nicht blos ſolche Beiſpiele neben andern, ſondern in ihrer Art ganz einzig. Denken kann man vielfache Arten von Streit und Uebereinſtimmung, und ihren relativen Nutzwerth für irgend einen Zweck überlegen; auch ihre Bitterkeit oder ihr Tröſtliches kann man im Leben durch ihre äußern Folgen oder die Stimmungen erfahren, die ſie unſerem Gemüth verurſachen; aber um dahinter zu kommen, welche eigne Herbigkeit oder Süße in ihnen als bloßen Formen des Verhaltens ohne Rückſicht auf alle durch ſie erreichbar oder unerreichbar werdenden andern Güter liegt, dazu verhelfen uns nur die Conſonanzen und Diſſonanzen der Töne. Sie allein concentriren den Werth ſolcher Verhältniſſe, und zwar jeden in ſeiner Eigenheit, zu einem characteriſtiſchen, unmittelbar erlebbaren Gefühl; von ihnen hat daher die Sprache ſtets die Ausdrücke der Harmonie und Disharmonie entlehnt, wenn ſie den ähnlichen Werth analoger Verhältniſſe zwiſchen Dingen oder Perſonen gleich ausdrucksvoll und ebenſo unabhängig von aller Rückſicht auf die Zwecke oder Objecte, an denen die verſchiedenen Wirkſamkeiten dieſer zuſammenſtoßen, zu bezeichnen ſuchte. Doch hier muß ich abbrechen, nachdem ich auf den oben verlaſſnen Weg zurückgekommen bin, und jetzt dem inzwiſchen aus den Augen verlornen Reiche der Farben mich zuwenden.

Es ſind hauptſächlich die Harmonien der Farben, die uns intereſſiren. Denn daß der characteriſtiſche Eindruck der einzelnen Farben immer gefühlt worden iſt, beweiſen zwar die uralten Verſuche, ſie zu Symbolen der verſchiedenen Gemüthsſtimmungen zu benutzen, doch weiß man, daß hiervon ſich kaum Etwas allgemeingültig hat fixiren laſſen. Es ſteht wenig beſſer um die Farbenharmonien, über welche die Traditionen der Maler neben manchem Willkürlichen gewiß viel Gutes enthalten, aber ohne wiſſenſchaftliches Princip. Auch Göthe in der Farbenlehre beurtheilt die Zuſammenſtellung von Farben nach individueller Abſchätzung ohne andern allgemeinen Grundſatz als den,

daß Complementärfarben, die einander zu Weiß ergänzen, neben einander am meiſten gefallen. Die einzelne Farbe, ſagt er, erregt im Auge das Streben nach Totalität; es ſucht deshalb neben ihr die andere hervorzubringen, die mit ihr die Totalität des Weißen bildet; werden ihm beide von außen entgegengebracht, ſo iſt ihm dieſe Zuſammenſtellung erfreulich. Dieſer Gedanke iſt jedoch nur ſcheinbar deutlich, ſo lange man ſich „das Auge" als wahrnehmendes, genießendes und beurtheilendes Subject gefallen läßt. Die complementärgefärbten Gegenbilder, die an die Stelle eines vorher betrachteten Bildes treten, werden von denſelben Nervenfaſern geſehen, die früher erregt waren; ſieht man die Farben nebeneinander, ſo fallen ſie auf verſchiedene Faſern; es fehlt alſo an der Identität des Subjectes, welches ſich dieſes Verhältniſſes ſeiner verſchiedenen Erregungen erfreuen könnte. An die Stelle des Auges wird jedenfalls die Seele zu ſetzen ſein, in der die Empfindungen zuſammenkommen; der Grund aber für die allerdings thatſächliche Vorzüglichkeit complementärer Farbencombinationen bleibt vorläufig ſowohl phyſiologiſch als pſychologiſch dunkel.

Auf die Behandlung der Farbenharmonien haben ſeit langer Zeit Vergleiche mit den Tonconſonanzen Einfluß geübt. Namentlich ſeitdem die Undulationstheorie die Entſtehungsurſachen der Farben denen der Töne ſo gleichartig gemacht hatte, war der Gedanke verführeriſch, dieſelben Schwingungsverhältniſſe, welche Tonaccorde beſtimmen, ſeien auch Gründe der Farbenharmonien. Einen beredten und ſcharfſinnigen neueſten Vertreter hat dieſe Ueberzeugung in Fr. W. Unger gefunden (Die bildende Kunſt. Göttingen 1858), welcher die Farbenoctave des Spectrum gleich der Tonoctave in zwölf Intervalle, halbe Farbentöne, eintheilt, und aus den Werken der beßten Coloriſten unter den Malern nachzuweiſen ſucht, daß am meiſten diejenigen Combinationen gefallen, welche in Bezug auf die Schwingungszahlen der Lichtwellen als Farbenaccorde den conſonirenden Tonaccorden ent-

ſprechen. So conſoniren die Farbenterzen Roth und Grün, Orange und Blau, Gelb und Violet; dagegen ſind unharmoniſch die Secunden Orange und Gelb, Gelb und Grün; ein Farbenduraccord iſt Roth Gelb Blau, ein Mollaccord Orange Grün Violet. Die Verſchiedenheiten zwiſchen geſehenen Farben und gehörten Tönen ſind hierbei nicht überſehen; indeſſen ſind ſie doch bei aller Aehnlichkeit von Schall- und Lichtwellen viel größer, als gern von ähnlichen Theorien zugeſtanden wird. Die Farben bilden eben keine Skala zunehmender Höhe; ſie ſind überhaupt Tönen viel weniger ähnlich, als Vocalen. Zwei Farben, wie Blau und Roth, unterſcheiden ſich unvergleichlich viel mehr und ganz anders, als zwei Töne jemals; zwei einfache Farben geben eine einfache dritte, zwei Töne nie einen dritten; Farben, wie auch immer verbunden, gefallen und mißfallen zwar, aber dieſe Gefühle ſind außerordentlich ſchwächer, als die der Tonconſonanz und Diſſonanz; dagegen gibt es für einzelne Farben häufige Vorliebe, für Tonhöhen nicht. Dieſe Unterſchiede, welche ſich zunächſt auf den zu erwartenden äſthetiſchen Eindruck beziehen, hat die neuere Phyſik (Helmholtz, phyſiologiſche Optik) in Bezug auf das Phyſiologiſche der Farbenempfindung ſo vermehrt, daß E. Brücke in der Vorrede zu ſeiner Phyſiologie der Farben für die Zwecke der Kunſtgewerbe (Leipzig 1866) wohl nur die allgemeine Ueberzeugung der Phyſiker ausſpricht, wenn er alle Theorien über Farbenharmonien, die auf Vergleichung mit der Muſik hinauslaufen, durchaus ablehnt. Doch hat Zimmermann, (Allg. Aeſth. Wien 1865) verſucht, die Anſichten Ungers mit den Lehren von Helmholtz über die muſikaliſch verwendbaren Töne und die Zuſammenſetzbarkeit der Farben in Verbindung zu ſetzen, um nach Herbarts pſychologiſcher Anſchauungsweiſe die Theorie des äſthetiſchen Urtheils über die Farben zu begründen. In Bezug auf die äſthetiſche Wirkung der Farbenzuſammenſtellungen erklärt Brücke, ein allgemeines Geſetz noch nicht, die von Andern aufgeſtellten nicht bewährt gefunden zu haben. Wir

verdanken dem eine um ſo mehr in das Einzelne eingehende Würdigung der verſchiedenen Farbenpaare und Farbentriaden, durch welche ſeine Schrift die reichen Belehrungen noch vermehrt, welche ſie Künſtlern und Kunſtfreunden in Bezug auf Erklärung und Rechtfertigung längſt geübter Praxis und Beurtheilung gewährt. Allgemein ſei nur, daß Ergänzungsfarben einander ſtärken und kräftigen; doch fügt Brücke vorſichtig und gewiß ſehr richtig hinzu, daß dieſer Umſtand in dem einen Fall vortheilhaft, im andern nachtheilig wirke, und deshalb zur Baſis für die harmoniſche Zuſammenſtellung der Farben nicht gemacht werden könne.

Das freiwillige Erſcheinen einer ſubjectiven Ergänzungsfarbe neben der objectiv vorhandenen führt Brücke (S. 146) auf eine Irrung unſerer Vorſtellung zurück. Kehre unſer ſinnliches Empfinden aus einem poſitiven Erregungszuſtande in den der Neutralität zurück, ſo trete allgemein die Täuſchung ein, als geriethen wir in eine entgegengeſetzte poſitive Erregung, gingen alſo noch eine Strecke weiter auf der Bahn der Zuſtandsänderung fort, auf welcher vom urſprünglichen Eindruck aus gerechnet der Punkt der Neutralität dieſem Entgegengeſetzten näher liegt. Wenn ſo eine farbige Fläche mit einem ſchwarzen Flecke unſer Auge farbig erleuchte mit Ausnahme der Netzhautſtelle, die von dem ſchwarzen Flecke nur durch einiges reflectirte weiße Licht getroffen werde, ſo verſchiebe ſich unſere Vorſtellung ſo, daß ſie dies neutrale weiße Licht im Gegenſatz zu der Menge des gefärbten als deſſen Complementärfarbe anſehe. Ich geſtehe, daß in Bezug auf Farben dieſe ſonſt ohne Zweifel ganz richtige Beobachtung Schwierigkeit zu machen ſcheint. Wenn früheres Dunkel uns geringes Licht ſchon blendend, frühere Helligkeit daſſelbe Licht ſehr matt erſcheinen läßt, ſo liegt dieſem Vorgang gewiß eine phyſiologiſche Aenderung der Nervenreizbarkeit zu Grund, aber doch könnte grade hier die obige Erklärung zugelaſſen werden, weil das Empfinden hier ſich nur über die Intenſitäten deſſelben

Empfindungsinhaltes täuſcht. Nach den Beobachtungen, die Purkinje bei Gelegenheit ſeiner Schwindelverſuche machte, gibt plötzliches Loslaſſen ſchwerer Gewichte, die man an Armen und Beinen getragen, den Eindruck des Emporfliegens, oder erregt uns die Täuſchung, als kröchen die vorher belaſteten und gedehnten Arme ſich verkürzend in die Schulterhöhlen ein. Auch hier gleicht ſich gewiß der frühere Erregungszuſtand der Nerven erſt langſam aus, und vielleicht ſchwankt er ſelbſt um den Punkt der Neutralität herum; aber auch hier wäre jene Erklärung möglich, denn die ſubjective Empfindung der Bewegung enthält nur einen Gegenſatz der Richtung zu der früheren wirklichen, iſt ihr ſonſt aber als Bewegung gleichartig; nur dadurch, daß wir ſie nach unſerer übrigen Kenntniß unſers Körpers und ſeiner Gemeingefühle deuten, nimmt ſie die beſonderen Eigenthümlichkeiten des Fliegens oder jener Verkürzung an. Wenn dagegen unſer Vorſtellen neben der poſitiven einen Farbe das neutrale Grau oder Weiß wirklich zu einer entgegengeſetzten andern Farbe ſteigern wollte, ſo ſcheint es mir, es könne für ſich ſelbſt gar nicht wiſſen und entſcheiden, welche andere Farbe es dem Weiß jetzt unterſchieben ſoll. Vorſtellungen der Farben unterſcheiden ſich nicht wie Vermehrung und Verminderung eines und deſſelben Eindrucks und nicht wie entgegengeſetzte Richtungen derſelben Bewegung, ſondern ſie ſind qualitativ verſchieden. Daß zwei Farben dieſſeit und jenſeit eines neutralen Punktes einander entgegengeſetzt liegen, zu dieſer Vorſtellung berechtigt uns nur die Erfahrung, daß ſie um der Verhältniſſe der Nervenfunctionen willen, auf denen ſie beruhen, einander zu Weiß ergänzen. Wenn daher die Vorſtellung es ſein ſollte, welche hier dem Weiß die complementäre Farbe der daneben geſehenen unterſchiebt, ſo ſcheint ſie mir doch gerade zu dieſer Verſchiebung, zur Production gerade dieſer Farbe nur durch einen gleichzeitigen phyſiſchen Vorgang im Nerven, welches dieſer auch ſein möge, dirigirt zu werden.

Die übrigen Sinnesempfindungen können uns nicht beschäftigen. Zwar sprechen Feinschmecker von einer Aesthetik der Tafelgenüsse, und eine andere der Parfümerien würde sich dieser zugesellen lassen. Aber abgesehen von Anderem, was zu sagen überflüssig ist, beharre ich zwar dabei, daß auch das Angenehme des Geschmackes und der Düfte von uns nicht allein als Beitrag zu unserem Wohlbehagen, sondern als Erscheinung einer eignen Vortrefflichkeit der Dinge gefaßt wird, für die es kein anderes Organ der Auffassung gibt, als unser sinnliches Gefühl. Insofern gehören mir Gerüche und Geschmäcke allerdings in das Gebiet der Aesthetik, doch möchte ich in keiner Weise zu einer paradoxen Ueberschätzung derselben überreden. Sie nehmen niedrige Plätze in der allgemeinen Reihe des sinnlich Angenehmen ein, dieses selbst wieder ist nur die niedrigste Stufe des ästhetisch Wirksamen. Denn in aller sinnlichen Empfindung sind wir auf Empfänglichkeit fast allein, ohne viele Möglichkeit der Zergliederung des Gefallenden, angewiesen. Auch die höherstehenden Verknüpfungen des Mannigfachen gefallen freilich oft, ohne daß wir die Form der Verknüpfung, auf der das Gefallen ruht, oder den Grund ihrer Wirkung namhaft zu machen wüßten; aber das Mannigfache selbst läßt sich doch wenigstens unterscheiden, zwischen dem die gefällige Beziehung besteht. Von den Sinnesempfindungen dagegen erregen eigentlich nur die Töne unmittelbar durch die Art ihres Empfundenwerdens Vorstellungen von Verhältnissen, die sich als Gegenstand unsers Wohlgefallens von diesem selbst als Affection unsers Gefühls unterscheiden lassen; schon die Farben ließen sich nur noch sehr willkürlich und schwankend als Sinnbilder irgend eines objectiven Gehaltes auffassen; Geschmack und Geruch lassen noch weniger eine Absonderung dessen *was* uns gefällt, von der Lust oder der Unlust zu, die wir von ihm erleiden.

Drittes Kapitel.

Das Wohlgefällige der Anſchauung.

Die Zeitgrößen und der Takt nach Herbart. — Verſchiedenheit der zeitmeſſenden modernen Muſik und der gewichtmeſſenden metriſchen Recitation. — Aeſthetiſcher Werth des Metriſchen überhaupt nach Moriz und Wilh. Schlegel. — Der goldne Schnitt als allgemeines äſthetiſches Geſetz räumlicher Geſtaltung nach Zeiſing und Fechner. — Aphorismen über Figuren, Symmetrie und Gruppirung. — Die intellectuellen Verknüpfungsformen des Mannigfachen: Conſequenz, Verwicklung, Spannung, Ueberraſchung und Aehnliches.

Daß Schönheit in der Einheit von Mannigfachem beſtehe, iſt ſo lange eine ziemlich unfruchtbare Bemerkung, bis genauer die Geſichtspunkte nachgewieſen werden, nach welchen die Vereinigung des Mannigfaltigen geſchehen ſoll. Ohne eiferſüchtig über die durchaus ſcharfe Sonderung der Abſchnitte zu wachen, habe ich im vorigen Harmonien und Disharmonien der Eindrücke beſprochen, welche von uns in Geſtalt eines eigenthümlichen ſinnlichen Gefühls empfunden werden. Ich wende mich den andern Einheiten des Mannigfachen zu, in denen wir das Wohlgefällige der Vorſtellung oder der Anſchauung zu finden dachten. Es ſind hauptſächlich die zeitlichen Formen des Rhythmus und die räumlichen der Symmetrie und Geſtaltung, die uns beſchäftigen werden; ihnen ſchließen wir einige Formen unſers Vorſtellungsverlaufs an, die zwar nur in zeitlichem Ablauf ſich verwirklichen, aber nicht in der Art dieſes Ablaufs den Grund ihrer äſthetiſchen Wirkſamkeit haben.

Das Wohlgefällige der Zeiteintheilung gehört zu den wirkſamſten äſthetiſchen Reizen; die Geſetzlichkeit eines ſtark hervorgehobenen Taktes und die Wiederkehr einfacher rhythmiſchen Figuren elektriſiren bereits den kindlichſten und ungebildetſten Geſchmack. Trotz dieſer ſichtlichen Leichtigkeit, mit welcher in

den einfacheren Fällen die Zeiteintheilung wahrgenommen wird, iſt doch die pſychologiſche Erklärung dieſer Thatſache, und hier mehr als ſonſt mit dieſer verbunden auch die Würdigung ihres äſthetiſchen Eindrucks, ſchwierig genug. So viel ich weiß, hat nur Herbart in einer Abhandlung über die urſprüngliche Auffaſſung eines Zeitmaßes (in den pſychologiſchen Unterſuch. I.) ſich eingehend mit dieſer Frage beſchäftigt.

Zeitgrößen laſſen ſich, wie er richtig bemerkt, unmittelbar nicht an dauernden Wahrnehmungen, welche die Zeit ſtetig füllen, ſondern nur an unterbrochenen ſchätzen, welche als Taktſchläge, mögen dieſe nun durch kurze Töne oder durch ſichtbare augenblickliche Bewegungen oder durch den fühlbaren Puls angegeben werden, zwiſchenliegende Pauſen begrenzen. Da jedoch die Pauſen als wahrnehmungsloſe völlig leere Zeiten nicht an ſich wahrnehmbar und meßbar ſein könnten, ſo müſſen wir ſie durch ein andersartiges Vorſtellen ausgefüllt denken, von welchem die ausgezeichneten Empfindungen der wiederkehrenden Taktſchläge gleiche Strecken abſchneiden. Ein ſolches Vorſtellen haben wir nicht nöthig, zu dieſem Behuf beſonders anzunehmen: es kann ohnehin nie Mangel an ihm ſein, denn in jedem Augenblick iſt unſer Bewußtſein durch eine Menge von Vorſtellungen ausgefüllt, die mit verſchiedenen und veränderlichen Klarheitsgraden zu einander in mannigfachen Verbindungen ſtehen. Auf dieſe Vorſtellungen wirkt der erſte Schlag des Taktes als ein lebhafter Stoß und drückt ſie nieder, ohne ſie doch vernichten zu können; ihre Gegenwirkung gegen ihn, den ſie ihrerſeits gleichfalls hemmen, füllt vielmehr die nun eintretende Pauſe. Nach Verlauf einiger Zeit hat ſich aus dieſen Ereigniſſen irgend ein beſtimmter Geſammtzuſtand a unſers Gemüthes ausgebildet, der uns in der Form eines zwar unſagbaren, aber darum nicht minder beſtimmten Gemeingefühls zum Bewußtſein kommt; mit dieſem Gemeingefühl, mit der Art alſo, wie uns in dieſem Augenblicke zu Muth iſt, verknüpft ſich nun die neue Empfindung des zweiten Taktſchlages,

der jetzt eintritt, in derſelben Weiſe, die wir überhaupt als Aſſociation der Vorſtellungen kennen. Für die Zukunft entſteht hieraus, falls unſerer innerer Zuſtand durch verſchiedene Lagen hindurch ſich jenem Gemeingefühl a wieder annähern ſollte, die Erwartung, die völlige Wiederkehr deſſelben Gefühls werde abermals eine plötzliche Aenderung unſers Zuſtands durch den Eindruck eines neuen Taktſchlages herbeiführen. Erfolgt dieſer dritte Taktſchlag wirklich, ſo werden uns die beiden Pauſen zwiſchen dieſen drei Theilpunkten gleich groß *erſcheinen*, weil ſie in unſerer Erinnerung durch einen ganz gleichen Verlauf von Veränderungen unſer innern Zuſtände ausgefüllt ſind. Ließe ſich aber ferner beweiſen, daß dieſer Verlauf von gleichen Anfangszuſtänden zu gleichen Endzuſtänden beide Male auch mit derſelben Geſchwindigkeit vorging, daß alſo unſer pſychiſcher Mechanismus die Wiederkehr des gleichen Gemeingefühls a ſtets in Zeiten bewirkt, welche an einem andern objectiven Maßſtabe gemeſſen gleich *ſind*, ſo würden uns dann gleich lang nur ſolche zwei Pauſen erſcheinen, die es wirklich *ſind*. Endlich, da durch die regelmäßige oder unregelmäßige Wiederkehr der Taktſchläge eine *Erwartung* in uns entweder befriedigt oder getäuſcht würde, ſo ergäbe ſich zugleich ein Grund des Wohlgefallens und der Unluſt, welche dieſe beiden Fälle uns erregen. Inwiefern nun die gemachten Vorausſetzungen beweisbar ſind, darüber muß ich auf Herbarts eigne Darſtellung verweiſen; ich verbürge ohnehin nicht, daß der allgemeine Gedankengang, den ich hier nur mit einiger Freiheit der Umſchreibung deutlich machen konnte, ſeinen feineren Intentionen völlig entſpricht.

Was nun die äſthetiſche Verwerthung dieſer Zeiteintheilungen betrifft, ſo muß ich eine Thatſache hervorheben, auf der alle, wie mir ſcheint, weiterbauen, ohne ſie ſelbſt recht unumwunden auszuſprechen: gleiche Zeitabſchnitte wirken für ſich allein blos quälend und ſpannend, gleich den intermittirenden Reizen, die Helmholtz erwähnte; äſthetiſch verwendbare Takte werden ſie

erſt, ſobald jeder von ihnen eine Mehrheit ungleichartiger Glieder zu einer kleinen Periode zuſammenfaßt. Nur die Wiederkehr ſolcher Perioden bildet hier die uns gefallende Einheit im Mannigfaltigen, die vollkommen gleiche Wiederholung durchaus gleicher Elemente niemals. Der Schlag eines Maſchinenhammers, der nach gleichen Pauſen immer gleich einfällt, martert den Hörenden; der Pendelgang einer Uhr macht ſeine Monotonie wenigſtens durch den Wechſel erträglich, der zwiſchen der Theſis und der Arſis ſeiner beiden meiſt ungleich klingenden Schläge ſtattfindet; jener iſt bei aller Gleichheit ſeiner Intervalle doch gänzlich ohne Takt, erſt dieſer beſitzt ihn. Auf dieſer überall gemachten Vorausſetzung beruht die Ausbildung des Taktes in Muſik und Metrik, doch nicht in gleicher Weiſe in dieſer wie in jener. Die moderne Muſik hat wirkliche Zeitmeſſung; abgeſehen von kleinen Dehnungen und Beſchleunigungen, welche der Vortrag verlangt, iſt jeder Takt gleich lang jedem andern, und die Zeitlänge des einzelnen iſt die Summe der gleichen oder ungleichen Längen der einzelnen Töne und der Pauſen, die zwiſchen ſeinen Grenzen enthalten ſind. Ich glaube nicht, daß man dasſelbe von dem Metrum behaupten darf, ſofern es unabhängig von der Muſik in blos recitirendem Vortrag empfunden wird; doch ſtehe ich freilich mit dieſem Bedenken der allgemeinen Anſicht allein gegenüber.

Auf Metrik iſt die Aufmerkſamkeit zuerſt ausſchließlich durch das merkwürdige Beiſpiel feinſter Ausbildung gelenkt worden, die ihr das Alterthum gegeben hat. Aber die Geſchichte der gelehrten Unterſuchungen über die griechiſche Metrik, zu denen von G. Hermann, Böckh und A. Apel an bis auf v. Leutſch, Weſtphal, Roßbach Deutſchland die werthvollſten Beiträge geliefert hat, darf ich wohl von meiner Verpflichtung hier ausſchließen; ſie haben, wie ich mit Herbart beklagen möchte, etwas zu ſehr von der Nachforſchung nach den Gründen abgelenkt, auf denen allgemein für die Menſchen der Eindruck des Metriſchen

beruht. Die griechiſche Meſſung der Verſe hat ſich in engem Anſchluß an eine Muſik entwickelt, deren Vortragsweiſe wir nicht genau kennen; dieſe nationalhelleniſche Verknüpfung zweier an ſich verſchiedenen Dinge, die man leicht bei dem Mangel anderer ausgebildeter Beiſpiele des Metriſchen für die allgemeine Natur der Sache ſelbſt mißverſtehen konnte, ſcheint mir den Betrachtungen über das Letztere eine einſeitige Richtung gegeben zu haben. Denn die verſchiedenen Anſichten, die einander hier entgegenſtehen, kommen doch darin überein, daß die Sylbe, die wir als Beſtandtheil einer metriſchen Periode lang nennen, ſich von der kurzen ebenſo durch längere Zeitdauer unterſcheidet, wie die muſikaliſch längere Note von der kürzeren. Beſchränkt man ſich bei dieſer Vorausſetzung auf die hergebrachte Annahme des einzigen Unterſchiedes kurzer Sylben, welche nur eine, und langer, welche zwei Zeiteinheiten füllen, ſo iſt man mit G. Herrmann gezwungen, die begleitende Muſik als taktlos anzuſehen, wenn ſie dem metriſchen Bau der geſungenen Strophe ſich anſchmiegen ſoll. Aber man nimmt vielleicht lieber mit A. Apel neben der zweizeitigen auch eine dreizeitige Länge an, und ſtimmt ihm in der Vermuthung bei, nur ein Ungeſchick in der Bezeichnung, welches in der Geſchichte der Künſte und Wiſſenſchaften gar nicht ohne Beiſpiel iſt, habe die antiken Metriker die viel reichere und mannigfaltigere Gliederung, welche ſie wirklich hörten, auf den unzureichenden Unterſchied des Lang und Kurz überhaupt zurückführen laſſen, den ſie dann durch mancherlei Künſteleien wieder zu corrigiren ſuchen mußten. Man gelangt dann, wie Apels anziehendes und geiſtvolles Buch (Metrik. 2 Bde. 1814 bis 1816) an vielen Beiſpielen zeigt, zu der Vorſtellung einer antiken Muſik, welche ebenſo taktirt wie die moderne, und in deren Takten doch die geſungene Strophe ſehr ausdrucksvoll ihren eigenen Rhythmus und das ihren verſchiedenen Sylben metriſch zukommende Verhältniß bewahrt. Zwiſchen dieſe beiden klaren Vorſtellungen ſind mancherlei vermittelnde Anſichten getreten,

welche in dem dramatiſchen Geſang der Griechen eine nicht in unſerm Sinne muſikaliſche, ſondern rhetoriſche, in Bezug auf Tempo Ton und Modulation der Stimme höchſt genau beſtimmte Declamation fanden. Rochlitz unter Anderen hat bei Gelegenheit von Neukomms Muſik zur Braut von Meſſina (für Freunde der Tonkunſt III. 235) eine deutlichere Anſchauung dieſer Vortragsweiſe zu geben verſucht. Ich laſſe ganz dahingeſtellt, welche von dieſen Anſichten die archäologiſche Frage nach der Eigenheit der griechiſchen Muſik und Metrik am triftigſten beantwortet; die allgemeine Aeſthetik hat kein Intereſſe an dieſem Vergangenen, das ſich nicht wiederbeleben läßt; ſie hat dagegen die Gründe des wohlgefälligen Eindrucks aufzuſuchen, welchen wir von allem Metriſchen auch bei der blos declamatoriſchen Recitation erfahren; denn dieſe iſt für uns die einzige ſtets reproducirbare Art, es zu genießen.

Daß dieſe Gründe nicht dieſelben ſind, auf denen der Eindruck der zeitmeſſenden Muſik beruht, hätte man bemerken können, als die Nachbildung antiker Rhythmen im Deutſchen auf die Eigenheiten der accentuirenden Sprachen führte. In dem Verſuch einer deutſchen Proſodie (Berlin 1786) lehrt Karl Phil. Moriz: im Versbau der Alten entſtehe das Metrum aus der Zuſammenſetzung an ſich kurzer und langer Sylben; in dem unſern entſtehe Länge und Kürze dieſer erſt durch ihre metriſche Zuſammenſtellung; ſie ſei nicht nach der Anzahl und Art der Buchſtaben oder der Laute zu ſchätzen, welche die Sylben bilden, ſondern nach der größeren oder geringeren Bedeutung, welche dieſe als Redetheile haben (S. 246). Die gleitende Skala fügt dann Moriz ausführlich bei, nach der ſich die einzelnen grammatiſchen Wortklaſſen relativ gegen einander als Längen und Kürzen verhalten. Weſentlich ähnlich dachten Klopſtock, J. H. Voß und A. W. v. Schlegel. Allein die Bedeutung, welche die Sylben als Redetheile haben, kann die zur Ausſprache nöthige Zeit nicht erheblich verkürzen, noch weniger aber mit äſthe-

tiſch erträglicher Wirkung verlängern; erhalten alſo die Sylben dennoch ihren metriſchen Werth von ihrer Bedeutung, ſo kann dieſer Werth überhaupt nicht auf Zeitdauer, auf Länge und Kürze beruhen. Das Richtige, was Moriz fühlbar meint, iſt durch eine ungehörige Reminiſcenz an die Eigenthümlichkeit der antiken Metrik verdunkelt.

Ich wage die Paradoxie, daß metriſche Recitation überhaupt gar nicht auf Meſſung von Zeitlängen beruht. Wenn diejenigen, die hierin ſachverſtändig ſind, griechiſche Chorgeſänge declamiren, ſo geben ſie, ſo lange ſie unbefangen vortragen, der langen Sylbe zwar einen anderen Accent, aber keine längere Zeitdauer als der kurzen, mit wenigen ſcheinbaren Ausnahmen, die vielmehr auf das veränderliche Tempo des Vortrags zu rechnen ſind; macht man ſie aber auf dieſe Thatſache aufmerkſam, ſo führen ſie nun wohl gefliſſentlich Zeitmeſſung ein, aber gar nicht zum Vortheil des äſthetiſchen Eindrucks, der ſich vielmehr entſchieden verſchlechtert. Was in der wirklich zeitmeſſenden muſikaliſchen Ausführung zur Länge wird, das iſt im geſprochenen Vortrag keine zeitliche, ſondern eine dynamiſche Größe, die nur durch ihr ſinnliches Gewicht, durch einen Hauptaccent oder durch einen der zahlreich zu unterſcheidenden Nebenaccente wirkt. Schon die gewöhnliche Unterſcheidung langer und kurzer Vocale in der Sprache überhaupt ſcheint mir zweifelhaft; der kurze Vocal iſt nicht die Hälfte oder ein anderer Zeittheil eines ganz gleichen, langen, ſondern er iſt vor allem dem qualitativen Klange nach ein anderer Laut als dieſer. Man muß dies nicht mißverſtehen. Nicht als ob lange und kurze Vocale, einfache und mit beliebig vielen Conſonanten belaſtete Sylben ſchlechthin in gleicher Zeit ausgeſprochen würden. Dem ſtünde ſchon die Beobachtung entgegen, daß ein langer, oder wie wir ſagen möchten, ſchwerer Vocal nicht leicht verkürzt wird, ohne in den helleren Klang des kurzen überzugehen, der kurze oder leichte nicht gedehnt, ohne ſich dem dunklen Laut des langen zu nähern. Allein dies be-

weiſt doch nur Zuſammenhang, nicht Identität zwiſchen Zeitdauer und dem, was wir gewöhnlich Kürze und Länge der Vocale nennen. Auch in der muſikaliſchen Tonleiter läßt ſich bei kurzem Anſchlag nur die Höhe der mittleren Töne deutlich beſtimmen, ſehr tiefe oder ſehr hohe bedürfen, damit ihr Ort in der Skala genau wahrnehmbar werde, längerer Dauer. Gleichwohl iſt doch dieſe Dauer nicht das Maß ihrer Höhe oder Tiefe, ſondern nur ein Mittel, die eine oder die andere deutlich zur Empfindung zu bringen. Ebenſo bedarf das größere Gewicht des ſogenannten langen Vocals gewöhnlich längerer Zeit zur Entwicklung der beſtimmten Lautfarbe, auf der es beruht, und die conſonantenreichere Sylbe entfaltet ebenfalls ihre Schwere langſamer.

Es fehlt daher allerdings nicht ein Zuſammenhang zwiſchen Zeitdauer und metriſchem Werth; aber die Recitation nimmt dennoch auf jene nicht principiell Rückſicht. Nicht zeitliche Volumina verknüpft ſie zu beſtimmten Geſammtausdehnungen, ſondern Maſſen zu beſtimmten Maſſenſyſtemen. Und dies allgemein ſo, daß in jedem Metrum das, was wir eine Takteinheit desſelben nennen können, eine Brechung der Geſammtmaſſe in eine Mehrheit einzelner Maſſen von verſchiedenem Gewicht enthält, die untereinander in mannigfachen Abhängigkeitsverhältniſſen ſtehen. Die Form dieſer Brechung und die Vertheilung der Accente begründen das Characteriſtiſche der kleinen rhythmiſchen Figuren, welche die einzelnen Versfüße für ſich bilden. Und hier freilich kommt nun die Zeit auf andere Weiſe wieder in Betracht. Denn jene Maſſen von verſchiedenem Gewicht ſtellen wir nicht in ruhender Anordnung, ſondern in bewegter Reihenfolge vor, und der Eindruck des Rhythmus beruht auf der Anſchauung einer lebendigen Thätigkeit, welche dieſe auf ihrem Wege eigenthümlich vertheilten Widerſtände vorfindet und ſie bald ſteigend in ihrem Gange, bald fallend, hier verzögert dort beſchleunigt, jetzt ſtetig verfließend dann mit ſcharfen Unterbrech-

ungen ihres Verlaufes überwindet. Wo auf lange Strecken die Widerstände gleich vertheilt sind, erzeugt der gleichartig fortlaufende Rhythmus den Eindruck einer Taktreihe gleicher Glieder, ohne daß wirklich jedem von diesen eine gleiche Zeitlänge zum Vortrag eingeräumt zu werden brauchte; wo die Massen ungleichförmiger zerstreut sind, zerfällt der Rhythmus nur noch in Bewegungsfiguren, die weder gleiche Zeitdauer haben, noch aus gleichen einfachen Elementen bestehen müssen, und die gleichwohl durch ihre innere Gliederung einander so ergänzen und gegenseitig fordern können, wie in einer Arabeske eine links gewundene Curve zum Gleichgewicht die rechtsgewundene hinzuverlangt, oder wie zu einem hervortretenden Linienzuge andere ähnliche oder unähnliche kleinere als einleitende Andeutungen oder als wiederholende Schlußglieder hinzugehören. Diese Ordnung verschiedener Gewichte in der Zeit, dargestellt durch eine Bewegung, welche sie nach einander aufhebt, scheint mir in der rhythmischen Recitation Alles zu sein, die Dauer in der Zeit Nichts; diese schwankt vielmehr als Tempo des Vortrags mit dem verschiedenen Sinne der verschiedenen Worte oder Laute, welche in gleichen Rhythmen gleiche Stellen einnehmen.

Für diese Betrachtung, welche sich nur an die lebendige in jedem Augenblick zu wiederholende Erfahrung hielt, haben manche gelehrte metrische Streitigkeiten wenig Werth. Beruht der Eindruck des Rhythmus nur auf der Vertheilungsform der Massen, welche von der Bewegung nach und nach aufgefunden werden, so verstehen wir leicht, daß in entsprechenden Stellen eines fortlaufenden Rhythmus nicht nur eine von diesen Massen durch eine Mehrheit von gleichem Gesammtgewicht, sondern auch die einzelne leichtere durch eine einzelne schwerere, seltener umgekehrt, ersetzt werden kann. Nur ein neuer ästhetischer Reiz der Mannigfaltigkeit entsteht hierdurch, indem die Bewegung an der Stelle, wo sie die leichtere Last bewältigen sollte, eine schwerere findet, ohne doch durch sie aufgehalten zu werden; und wir haben

nicht Urſache, nach einer zeitlichen Meſſungsweiſe zu ſuchen, durch welche dieſe Verſchiedenheiten auf eine gleiche Zeitlänge zurückgeführt würden. Ein geſchmackvoller Vortrag lehrt uns ferner das Anmuthige der Möglichkeit empfinden, die langen und kurzen Sylben, die größeren und kleineren Widerſtände alſo, welche der Rhythmus auf ſeinem Wege findet, in ſehr verſchiedener Weiſe zu kleineren Gliedern zuſammengelegt zu denken; auch die Bewegung, welche über ſie hingeht, erhält dadurch eine nach dem Sinne des Vorzutragenden höchſt wechſelbare Form, ohne den Geſammtumriß des rhythmiſchen Ganzen zu verlaſſen. Man kennt die gelehrten Zweifel darüber, wie der Bau der Strophen zu verſtehen, ob z. B. die erſte Hälfte der alcäiſchen Anfangszeilen als jambiſcher Rhythmus, oder als trochäiſche Dipodie mit einer Vorſchlagſylbe zu faſſen ſei; dies Bemühen, wie es auch immer philologiſch begründbar ſein mag, wird dem äſthetiſchen Gefühl nicht gerecht, welches vielmehr dadurch angezogen wird, daß nach Erforderniß des auszuſprechenden Sinnes dieſelbe Reihenfolge metriſcher Elemente ſich bald als ſteigende, bald als fallende Bewegung, bald an dieſer bald an jener Stelle abgetheilt recitiren läßt, ohne daß der Eindruck eines gleichbleibenden Geſammtverlaufs verſchwindet, in welchen alle dieſe individualiſirten Formen des Fortſchreitens eingeſchloſſen bleiben.

Im Uebrigen hat dieſer Unterſchied zwiſchen muſikaliſchem Vortrag und recitirender Rede ſeine beſtätigenden Analogien. Auch die reinſte Stimme ſchwankt bei jeder Sylbe um eine beſtimmte Tonhöhe, ohne ſie feſtzuhalten; verſucht man abſichtlich rein zu intoniren, ſo geht der natürliche Sprechton in den Geſang über, den man der Ausſprache als ungebildete Manier vorwirft. Am Schluß der Sätze und in der Frage nähert ſich der Stimmfall einer muſikaliſchen Cadenz von beſtimmtem Intervall, ohne ſie doch genau auszuführen, und dieſe Ungenauigkeit gehört weſentlich zum natürlichen Character der Rede. Niemand iſt, wenn ein unbefangen Sprechender fragt, darüber in Zweifel,

daß er eine Frage ausspricht; prägt man dagegen singend den Sprung der Stimme zu einer reinen Quinte nach aufwärts aus, so wird seine Bedeutung ganz ungewiß, und es gibt überhaupt gar kein musikalisches Mittel, einen Tonfall durch reine Intervalle als unzweifelhafte Frage zu characterisiren. Dasselbe gilt nun von der Zeitmessung. Sobald im redenden Vortrag an die Stelle der Accentuirung, welche nur nebenbei dem Gewichtigeren längere, dem Leichteren kürzere Dauer gibt, eine genaue Taktirung tritt, verlieren die Rhythmen den größten Theil ihres Reizes und diese ungebildet manierirte Recitation wird erst wieder erträglich, wenn sie mit Benutzung aller übrigen musikalischen Mittel geradezu in Gesang übergeht.

Ich habe stillschweigend angenommen, daß der Reiz des Rhythmus auf der Anschauung einer Bewegungsform beruht, deren Gefühlswerth wir verstehen. Diese Annahme, schon in den griechischen Namen der Versfüße ausgesprochen, ist zu alt und zu allgemein, als daß ihr erster Urheber nachweisbar wäre. Weitere Betrachtungen über Natur und Entstehung des Rhythmus stellt Moriz an. (Deutsche Prosodie S. 23 ff.) Die Rede, wenn sie nur Gedanken erwecken will, strebe zu diesen unaufhaltsam hin, ohne ihre einzelnen Töne gehörig auszubilden; sie vernachlässige sich selbst, weil sie ihren Zweck mehr außer sich als in sich selbst habe. Die Empfindung dagegen, und diese habe in der alten Poesie den Gedanken überwogen, dränge die Rede in sich selbst zurück, hebe, weil sie den Verstand als schon befriedigt voraussetze, die Unterordnung des Unbedeutenderen wieder auf, und verweile mit Liebe auch auf ihm. Es sei mit der Rede, wie mit dem Gange. Hat das Gehen einen Zweck außer sich, so eilt es auf diesen zu, ohne in sein Fortschreiten Regel zu legen; die ziellose Leidenschaft aber, die hüpfende Freude, dränge auch den Gang in sich selbst zurück: die einzelnen Schritte, weil sie keinem Ziel mehr näher bringen, werden gleichwerthig, und es entstehe der Hang, dies Gleichgewordene zu gliedern und

einzutheilen. So ſei der Tanz entſprungen; angetrieben, ſich zu bewegen, blos um ſich zu bewegen, habe man einen Rechtfertigungsgrund dieſes zweckloſen Thuns geſucht; lange vergeblich; zufällig ſei dann vielleicht dieſelbe Abwechſelung langſamer und ſchneller Bewegungen nochmals aufeinander gefolgt; dieſe wiederholte gleiche Ordnung habe die Aufmerkſamkeit gefeſſelt, ſei bewundert und nachgeahmt worden. Ebenſo war die Sprache der Empfindung ein kunſt- und regelloſer Gang, den unabgemeſſenen Sprüngen der Freude gleich, bis zufällig in gleicher Ordnung wiederholte lange und kurze Sylben Gelegenheit zur Ausbildung des metriſchen Rhythmus gaben.

A. W. v. Schlegel (über Sylbenmaß und Sprache 1795. S. W. Bd. 7.) ſucht dieſe Bemerkungen zu berichtigen und zu vertiefen. Sylbenmaß ſei keine unnatürliche und äußerliche Zierde der Poeſie; das Bedürfniß, welches den Menſchen allein, nicht die ſingenden und hüpfenden Thiere, Zeitmaß ihrer Bewegungen gelehrt habe, könne nicht blos körperlich ſein, ſondern müſſe aus ſeiner geiſtigen Beſchaffenheit herrühren. Allerdings habe es ſeine phyſiologiſche Bedeutung: in der Aeußerung der Leidenſchaften wolle die Seele gänzlich frei ſein, aber der ungeregelte Taumel der Freude und die Raſerei des Schmerzes ſchädige die körperlichen Kräfte; ſie werden geſchont, wenn die Bewegungen in eine Regel gefeſſelt werden, die dem organiſchen Haushalt entſpricht, und die Seele finde Erleichterung in einem jetzt dauernd und ohne Erſchöpfung möglich gewordenen Ausdruck ihrer Stimmung. Aber weſentlicher ſei doch das Andere: die Zügelung, welche die Leidenſchaften ſelbſt durch die Zucht erfahren, die ihrer Aeußerung auferlegt werde; geben daher die ungeſittetſten Völker ihren Gemüthsbewegungen ſchon in irgend einem Rhythmus des Tanzes und Geſanges Ausdruck, ſo werde die Erfindung der Muſik, der Harmonie und des Metrum, von den Sagen unter die erſten civiliſatoriſchen Thaten gerechnet, durch welche die zügelloſe Freiheit zu menſchlicher Selbſtbeherrſch-

ung veredelt wurde. Endlich habe der Rhythmus erſt eine Vielheit der Menſchen zum Ausdruck derſelben Empfindungen ohne gegenſeitige Störung und Uebertäubung befähigt, einen gemiſchten Haufen in Chöre abgeſondert und die Leidenſchaften der Einzelnen, die als wildlaufende Waſſer floſſen, zu Einem Strome geſammelt. Der letzten Bemerkung ſchließt ſich die vielfach, auch von G. Herrmann, ausgeſprochene Vermuthung an, der Takt als genaue Zeitmeſſung ſei erſt aus dem Bedürfniß der vielſtimmigen Muſik entſtanden, die verſchiedenen Rhythmen der einzelnen Stimmen zu gemeinſamem Gange zuſammenzuhalten.

Wie die innere Ausbildung der poetiſchen Metrik, ſo muß ich auch die Betrachtung der muſikaliſchen Zeiteintheilung bis auf Hauptmanns Harmonik und Metrik (Leipzig 1853) herab von dieſer Ueberſicht ausſchließen, die ſich jetzt dem Eindruck der räumlichen Verhältniſſe zuzuwenden hat. Gefällig erſcheinen uns im Raume Vertheilungen ausgezeichneter Punkte, Richtungen von Linien, Verhältniſſe derſelben zu einander, umſchließende Formen der Figuren und Anordnung der Figuren zu Gruppen. Ich erwähne zuerſt eine Theorie, welche dieſe verſchiedenen Fälle gemeinſam zu umfaſſen denkt.

In einer Reihe intereſſanter Schriften (Neue Lehre von den Proportionen des menſchlichen Körpers 1854, Aeſthet. Forſchungen, das Normalverhältniß der chemiſchen und morphologiſchen Proportionen 1856) hat Ad. Zeiſing in die Aeſthetik das Verhältniß des goldnen Schnittes eingeführt, nach welchem ſich ein Ganzes zu ſeinem größeren Theile verhält, wie dieſer zum kleineren. Er verfolgt dies Verhältniß durch die ganze Natur, durch den Bau der Thiere, der Pflanzen, der Kryſtalle und des Planetenſyſtems, durch die chemiſche Miſchung der Stoffe und die Geſtaltung der Erdoberfläche. In dieſer Ausdehnung läßt ſich das, was er meint, nur dahin ausſprechen: überall, wo in irgend einem Ganzen irgend welche Theile irgendwie in dem Verhältniß des goldnen Schnittes ſtehen, finde ſich

irgend eine merkwürdige Eigenſchaft. Dieſe Behauptung laſſe ich als unſerm Gegenſtande fremd dahingeſtellt und hebe nur den äſthetiſchen Theil ſeiner Lehre hervor: wohlgefällig ſeien Raumgebilde, wenn ihre Beſtandtheile irgendwie die Proportion des goldnen Schnittes verwirklichen.

In der letztgenannten Schrift empfiehlt Zeiſing zuerſt dieſes Verhältniß durch ſeine ausgezeichneten Eigenſchaften. Das Weſen der Proportionalität — und hier iſt wohl nur zu verſtehen, was man äſthetiſch von einer Proportion verlangen kann — habe man allgemein in Uebereinſtimmung der Verhältniſſe geſetzt, in welchem die Theile eines Ganzen zu einander und jeder von ihnen zum Ganzen ſtehe; eben die Forderung erfülle der goldne Schnitt. Allein *gleich* können doch dieſe drei Verhältniſſe niemals ſein, was aber der unbeſtimmtere Name der Uebereinſtimmung hier bedeutet, ließe ſich durch unzählige Proportionen leiſten. Und ebenſo würde nicht der goldne Schnitt allein, ſondern unzählige Proportionen die weitere Eintheilung des kleineren Gliedes nach demſelben Verhältniß geſtatten, in welchem es ſelbſt zum größeren, dieſes zum Ganzen ſteht. Auf die Art, wie die vergleichende Wahrnehmung durch den Blick vollzogen wird, würde man achten müſſen, um eines dieſer Verhältniſſe vor dem andern theoretiſch zu bevorzugen. Denn alle noch ſo großen mathematiſchen Vortrefflichkeiten eines Verhältniſſes berechtigen erſt dann, es a priori für den Grund des Wohlgefallens ſinnlicher Wahrnehmungsgegenſtände zu erklären, wenn man nachweiſen kann, daß es mit den Verfahrungsweiſen der ſinnlichen Wahrnehmungsthätigkeit ausgezeichnet oder ausſchließlich übereinſtimmt. Wo dies nicht möglich iſt, hat die Erfahrung zu entſcheiden.

Zu ihr geht Zeiſing durch die Bemerkung über, daß beide nach dem goldnen Schnitte beſtimmte Theile des Ganzen ſtets irrationale Brüche deſſelben bilden. Alſo ſei dies Verhältniß eigentlich ein ideales, mithin in der realen Welt eine Abweich-

ung von ihm geradezu unvermeidlich. Aber dies ist irrig; gerade das Räumliche ist ja im Stande, jenes arithmetisch Irrationale mit vollkommner Genauigkeit anschaulich darzustellen, und es liegt daher nicht der mindeste Grund vor, um deswillen wirkliche Größenverhältnisse wirklicher Naturdinge jenes Verhältniß nur annähernd, niemals exact verwirklichen könnten. Dieser Irrthum dient Zeising zu einer zweideutigen Rechtfertigung, wenn er später Verhältnisse, die von dem des goldnen Schnittes nicht unerheblich abweichen, dennoch als Annäherungen demselben noch zurechnet. Zuzugestehen ist freilich anderseits, daß der auffassende Blick durch geringe Abweichungen von dem strengen Verhältniß nicht sehr gestört werden wird, wenn einmal dies Verhältniß das allgemeine Princip seiner Auffassung ist. Soll jedoch dies Zugeständniß nicht die ganze Theorie unsicher machen, so muß wenigstens nachweisbar sein, daß die völlige Uebereinstimmung mit dem strengen Gesetze da, wo sie eintritt, eine ganz entscheidend größere Befriedigung gewährt, als alle Annäherungen. Bleibt sich das Wohlgefallen durch eine gewisse Breite der Abweichungen ziemlich gleich, so steht nicht mehr fest, daß sein Entstehen ausschließlich auf dieses Gesetz zurückzuführen ist.

Zeising hat die Proportionen des menschlichen Körpers aus seiner Formel erläutert. Von der Vorstellung einer zweckmäßigen Absicht, welche den Bau desselben geordnet habe, kann sich nun Niemand losmachen, gleichviel wie man sie sich speculativ zurechtlegt. Deshalb ist hier auch die andere Annahme nicht schwierig, in der Grundformel des Menschen seien die wirkenden Kräfte so abgewogen, daß eine Vielheit nach demselben Princip gegliederter Dimensionen entstehn muß. Wenn daher Zeising den ganzen Leib nach dem goldnen Schnitt eintheilt, und die einzelnen Theile immer wieder nach demselben Verhältnisse in Unterabtheilungen zerfallen läßt, so ist hier der allgemeine Gedanke seines Verfahrens sehr wahrscheinlich. Daß es aber der goldne Schnitt sei, nach dem Alles geordnet ist, müssen wir seinen mühsamen

und verdienstlichen Messungen einstweilen glauben, bis der Fortgang dieser Untersuchungen, für deren Anregung die Aesthetik ihm nur zu danken hat, Bestätigung oder Berichtigung bringt.

Ungläubiger sind wir gegen die Versuche, das Princip in Gemälden großer Meister nachzuweisen. Gewiß verlangen wir zwischen den auf einem Bilde vertheilten Massen auch noch abgesehn von der Bedeutung des Dargestellten rein formgefällige Verhältnisse, die durch ein allgemeines mathematisches Gesetz bestimmt sein mögen. Aber doch wird gerade hier die Bedeutung des Inhalts zu allerlei Abweichungen nöthigen; und selbst wenn das Gesetz des goldnen Schnittes wirklich gilt, scheint es hoffnungslos, es aus Beispielen zu erweisen, in denen es durch viele andere Bedingungen verdunkelt ist. Im Archiv für die zeichnenden Künste (1865 S. 100) hat Fechner Zeisings Messungen der Sixtinischen Madonna mit eigenen des so sehr ähnlich angeordneten Holbeinschen Bildes verglichen; sie stimmen nicht; auch aus Messungen anderer Gemälde schließt Fechner, in der für die Anschauung sichtbarsten Höhenabtheilung der Gruppen habe Raphael den goldnen Schnitt eher vermieden als gesucht. Man kann einwerfen, vielleicht sei das Maß nicht an den rechten Punkten angelegt worden; aber der ästhetische Werth des Verhältnisses wird zweifelhaft, wenn es nur zwischen Nebenpunkten stattfindet, deren es natürlich jederzeit zwei gibt, die ihm genug thun; wenn es dagegen nicht statt hat zwischen denen, die dem Beobachter als Haupteintheilungspunkte am natürlichsten in die Augen fallen. Endlich: wir sind mit Raphaels und Holbeins Madonnen zwar herzlich zufrieden, so wie sie sind, aber freilich, wer weiß, ob sie nicht noch schöner würden, wenn man sie genauer nach dem goldnen Schnitt entwürfe? Der nicht allzu schwierige Versuch wäre der Mühe werth.

Auf diesen sicheren Weg des Experiments hat Fechner die Untersuchung zunächst in Bezug auf einfachste Raumgebilde gelenkt, indem er als vorläufig entscheidend über den ästhetischen

Werth derſelben das Mittel aus den Urtheilen ſehr Vieler anſieht, denen ſie vorgelegt wurden. Er theilt mit, daß als Eintheilungsverhältniß, z. B. zur Beſtimmung des Punktes, in welchem der horizontale Arm eines Kreuzes den verticalen mit der vortheilhafteſten Wirkung ſchneidet, der goldne Schnitt ſich ihm nicht beſtätigt habe; daß dagegen derſelbe als Verhältniß der umfaſſenden Seiten z. B. eines Parallelogramms allerdings entſchieden den günſtigſten Eindruck mache. Die Angabe iſt ſehr intereſſant, denn das Umgekehrte würde man eher vermuthet haben.

Verſuchen wir nun die einzelnen Fälle des räumlich Wohlgefälligen zu trennen, welche dieſes Geſetz zu umfaſſen dachte. Eigentlich nur die decorative Kunſt läßt Raumformen als ſolche auf uns wirken; überall ſonſt wird der Eindruck derſelben durch Rückſicht auf die Natur des Inhalts mitbeſtimmt, dem ſie als Form dienen. Und ſelbſt das reine bedeutungsloſe Ornament wird nicht ohne Nebeneinwirkung einer beſtimmten Geſchmacksrichtung beurtheilt, die von Temperament, Character und Gewohnheit abhängig, bald das Strenge dem Weichen, das Eckige dem Gekrümmten, das Magere dem Breiten, bald dieſes jenem vorzieht. Dieſer Erſchwerung allgemeingültiger Beſtimmungen würde in einem gewiſſen Umfang wenigſtens zu entgehen ſein, wenn die oft vorgetragene phyſiologiſche Annahme richtig wäre, welche die Wohlgefälligkeit des Räumlichen von der Leichtigkeit und Harmonie der Augenbewegungen abhängen läßt, die zu ſeiner vollſtändigen Wahrnehmung nöthig ſind. Die Oekonomie dieſer Bewegungen iſt in allen Individuen dieſelbe; allen würde dann auch Daſſelbe gefallen. Aber ich glaube nicht an dieſe Annahme. Das Auge, was man auch immer von der Schnelligkeit unſers Blickes ſagen mag, iſt verhältnißmäßig langſam in ſeinen Bewegungen; verglichen mit der Beweglichkeit der Sprechwerkzeuge oder der Finger dreht ſich ſeine große von gegen einander wirkenden Muskeln beſpannte Kugel auffallend träge um

ihre Axe. Ein fertiger Clavierſpieler kann in einer Secunde zehnmal denſelben Finger heben und fallen laſſen, nicht halb ſo oft in derſelben Zeit, und nicht ohne große Ermüdung kann man das Auge Schwingungen von rechts nach links oder von oben nach unten machen laſſen. *Schnelle* Bewegungen ſind daher überhaupt das, was dem Auge unbequem fällt. Man überzeugt ſich davon, wenn man den pfeilſchnellen Flug eines Vogels oder die leuchtenden Geſchoſſe eines Feuerwerks von einem nahen Standpunkt aus mit großer Winkelgeſchwindigkeit der Augenaxe begleitet. Die Betrachtung räumlicher Figuren ſtellt uns aber in der Regel auf dieſe Probe gar nicht; wir haben Zeit, ſie mit Bequemlichkeit aufzunehmen. Sobald aber dies uns erlaubt iſt, ſcheint es durchaus keinen Umriß zu geben, deſſen Nachzeichnung durch den bewegten Blick unſerem Auge ſchwerer fiele als irgend ein anderer; noch weniger iſt bereits bewieſen, daß die ſtetig gekrümmten oder ſonſt regelmäßigen Figuren der Oekonomie unſerer Augenbewegungen mehr als andere zuſagten. Höchſtens dürfte eine häufige Wiederholung ganz gleicher Bewegungen dem Auge ebenſo wie andern beweglichen Gliedern widerſtehen. Eine rechtwinklige Mäandertänie und eine regelmäßige Wellenlinie ermüden beide den Blick, der ſie verfolgt; dennoch gefallen ſie beide. Wir ziehen alſo in unſerm äſthetiſchen Urtheil die körperliche Mühe ab, und die Wohlgefälligkeit beruht nicht auf der Bequemlichkeit der Verrichtungen, durch welche wir uns die Wahrnehmung *verſchaffen*, ſondern auf dem intellectuellen Genuſſe, den uns die Verhältniſſe des Wahrgenommenen gewähren, nachdem wir es bereits beſitzen. Dieſer Genuß aber beſteht immer, ſo lange wir Räumliches nur als ſolches faſſen, in dem Gewahrwerden einer genauen Regelmäßigkeit, durch welche Mannigfaches unter eine allgemeine Formel fällt; nur wo die reale Bedeutung des räumlich geſtalteten Inhalts mit zu berückſichtigen iſt, kann die Abweichung von einer deutlich intendirten Regel der ſtrengen Befolgung derſelben vorzuziehen ſein.

Vertheilung von Punkten beurtheilen wir zunächſt nach dem Verhältniß ihrer Entfernungen von einander. Liegen ſie in derſelben geraden Linie, ſo gefällt ihre Vertheilung, wenn ſie deren Längen in durchaus gleiche Abſchnitte zerlegt; ſie mißfällt um ſo mehr, je mehr ſie ſich dieſer Gleichheit nähert, ohne ſie zu erreichen, mithin als Verfehlung einer Abſicht empfunden wird. Ungerade Zahlen der Theilglieder wirken angenehmer als grade, drei Drittel angenehmer als zwei Hälften oder vier Viertel; es ſcheint Bedürfniß unſers Vorſtellens, die gleichen Glieder nicht blos unter einander und mit dem Ganzen, welches aus ihnen ſelbſt beſteht, ſondern noch beſonders mit einem Mittelglied zu vergleichen, welches ſelbſtändig wahrnehmbar einen centralen Beziehungspunkt für ſie bildet. Kleine Zahlen der Theilglieder wirken ebenfalls angenehmer als große; zerfällt eine Länge in mehr als fünf gleiche Theile, ſo wird der Ort ihres Mittelgliedes nicht mehr deutlich; die bloße endloſe Wiederholung ganz gleicher Abſchnitte aber ermüdet, wenn ſie Anſpruch auf Beachtung im Einzelnen macht; alle ganz gleichförmig eingetheilten Linienzüge ſind daher in der Kunſt nur als decorative Saumbildungen zu verwerthen; man begnügt ſich dann mit ihrem Totaleindruck und ſie verſinnlichen uns den Gedanken, daß die gleichgültigeren Theile eines Ganzen, die zu deſſen ſpecifiſcher Gliederung als einzelne nichts beitragen, wenigſtens maſſenhaft durch ein allgemeines Geſetz beherrſcht werden, das dieſer Gliederung nicht widerſpricht. Das Bedürfniß, das ungerade Mittelglied auch ſinnlich auszuzeichnen, führt zu ſymmetriſchen Eintheilungen, in welchen von jenem aus die nach beiden Seiten folgenden Glieder abnehmen oder zunehmen; ob dieſe Veränderung der Größen am zweckmäßigſten dem goldnen Schnitt oder einem andern Geſetze folge, bleibt anzuſtellenden Verſuchen überlaſſen.

Sind Punkte in einer Fläche vertheilt, ſo gefällt zuerſt die Symmetrie, welche die Zerfällung des ganzen Punktſyſtems

in zwei congruente Hälften erlaubt. Der Grad des Gefallens hängt jedoch von vielen Nebenumſtänden ab. Unter ihnen iſt die Orientirung jeder Figur, die durch Punkte angedeutet wird, nach zwei Richtungen, der ſenkrechten und wagerechten, hervorzuheben. Zwei Punkte, deren Zwiſchenlinie eine ſchräge Richtung hat, mißfallen ſchon hierdurch in gewiſſem Maße; nur das horizontale Nebeneinander und das verticale Untereinander befriedigt; Eigenthümlichkeiten, die ohne Zweifel von einer Erinnerung an die phyſiſche Bedeutung dieſes Gegenſatzes herrühren, aber ſich in die blos geometriſche Anſchauung unvermeidlich einmiſchen. Die ſymmetriſche Anordnung gefällt ferner um ſo mehr, je deutlicher ſie die Vorſtellung eines Mittelpunktes oder einer Mittellinie erweckt. Ein auf ſeiner Seite ruhendes Quadrat iſt nicht ſo intereſſant als ein anderes, deſſen Diagonale ſenkrecht ſteht; die letztere Lage fordert wegen der angeführten Bedeutung des Horizontalen und Verticalen zur Aufeinanderbeziehung der diagonal entgegengeſetzten Ecken durch Linien auf, die ſich im Mittelpunkt ſchneiden würden; die erſtere enthält dieſe Aufforderung, den Mittelpunkt zu ſuchen, nicht und wirkt durch den ſehr offenbaren Parallelismus der Seiten unbedeutender, als jene durch den mehr verſteckten obgleich fühlbaren der ſchräg gerichteten. In regelmäßigen Vielecken iſt das Wohlgefallen an beſtimmte Grenzen der Seitenzahlen gebunden. Es iſt mäßig beim gleichſeitigen Dreieck; genießbar iſt dies überhaupt nur, wenn eine ſeiner Seiten horizontal, alſo die Höhe vertical liegt; da dieſe aber auf die unbezeichnete Hälfte der Grundlinie fällt, ſo erſcheint das ganze Dreieck leicht als eine halbe Figur, der man in der Verlängerung der Höhe noch eine vierte Ecke zuſetzen möchte. Fünfeck und Sechseck verbinden am angenehmſten Mannigfaltigkeit und Einheit; das letztere reizt durch den Parallelismus ſeiner Seitenpaare, am meiſten wenn er verdeckt bei verticaler Stellung einer Diagonale wirkt, und durch die Gleichheit von Seite und Radius, die bei dieſer Stellung gleichfalls fühl-

barer wird, und die Vorstellung eines Mittelpunktes kräftig hervorruft; das Fünfeck wirkt umgekehrt bedeutender durch den Mangel des Parallelismus, während doch in beiden Stellungen der Gedanke eines beherrschenden Centrum lebhaft durch die Convergenz sowohl der obern als der untern Seiten nach der Mittellinie hervorgerufen wird, besser als beim gleichseitigen Dreieck, das je nach der Stellung entweder oben oder unten durch eine ungebrochene Seite abgeschlossen wird. Eine Vermehrung der Seitenzahl bringt in den Vielecken nichts Neues; sie vermindert vielmehr das Characteristische des Eindrucks, je näher sie zur Kreislinie führt; denn der lebendige Gegensatz der Seiten verschwindet mit der Verflachung der Winkel zwischen ihnen. Erst der wirkliche Kreis gibt die neue Anschauung eines Gesetzes, welches allem Besondern nur eine Zusammenordnung erlaubt, in der es dem Ganzen dient, ohne selbständig zu irgend einer Ausdehnung seiner Existenz zu gelangen. Doch den gewöhnlichen Preis des Kreises als der auch ästhetisch vollkommensten Figur halte ich nicht für eine naturwüchsige, sondern für eine doctrinäre Schätzung. Auch das allgemeine Gesetz wirkt ästhetisch eindringlicher, wenn es das Besondere nicht völlig auslöscht und nivellirt. Wenn man von einer kreisförmig vertheilten Punktreihe abwechselnd den ersten und dritten, den zweiten und vierten und so fort zu zwei einander durchkreuzenden Polygonen verbindet, so ist die Macht der blos hinzugedachten umschließenden Peripherie vielleicht noch anschaulicher als die der wirklich beschriebenen einfachen Rundung. Mit Recht ersetzen daher Architektur und decorative Kunst häufig die Krümmung durch gebrochene Linien, runde Grundrisse durch Polygone, Cylinder durch Prismen, Kegel durch Pyramiden.

Findet in Flächengebilden nur nach *einer* Axe Symmetrie der Punktvertheilung und der Gestalt statt, so denken wir am liebsten diese Axe horizontal; die verticale allein darf ohne Mißfallen zu beiden Seiten ihres Mittelpunktes verschiedene Formen

durchſchneiden. Wo wir an realen Gegenſtänden horizontale Aſymmetrie finden, ſuchen wir immer in der Natur der Sachen und ihren Beziehungen zu andern eine Rechtfertigung dieſer an ſich verkehrt ſcheinenden Stellung. Daſſelbe Bedürfniß macht ſich bei der Betrachtung von Curven gelten. Eine nach rechts und links ſymmetriſche, nach oben convexe krumme Linie kann man ohne lebhaftes Bedürfniß einer Ergänzung anſehn; eine nach rechts geöffnete Parabel dagegen fordert uns auf, als ihr Pendant die congruente nach links geöffnete hinzuzudenken. Die Horizontale hat für unſer Gefühl nicht die entgegengeſetzten Pole, die wir der Senkrechten zuſchreiben; das Bedürfniß aber ſie nach rechts und links gleich organiſirt zu denken, in aller Ornamentik fühlbar, führt zu einer Menge ſchöner Eindrücke, welche uns die Identität eines allgemeinen Bildungsgeſetzes an zwei *Gegenbildern* zeigen, die unmittelbar gar nicht congruent ſind, ſondern es erſt werden, die flächenförmigen, wenn man eines von ihnen auf die Rückſeite des andern, die ſtereometriſchen, wenn man alle Punkte des einen hinter eine Ebene um dieſelben Entfernungen verſetzt, um welche ſie vor der Ebene von ihr abſtehen. Die äſthetiſche Kraft der Einheit iſt um ſo größer, wenn das Mannigfache, das ſie beherrſcht, in ſeiner unmittelbaren Geſtalt nicht als Vielheit *gleicher* Beiſpiele, ſondern als Mehrheit characteriſtiſch irreducibler Gegenſätze erſcheint und wenn dennoch eine Reihe ohne bewußte Reflexion ausgeführter Umformungen der Anſchauung ſeine Unterthänigkeit unter die Einheit ſinnlich klar macht.

Vom *Zuge* der Linien habe ich früher ſchon S. 77 bemerkt, daß er wohl nie als rein geometriſches Object, ſondern immer unter Erinnerung an ſtatiſche und mechaniſche Verhältniſſe und an deren uns wohlbekannten Gefühlswerth beurtheilt wird. Man hat viel von einer abſoluten Schönheitslinie geſprochen, ohne ſie verzeichnen zu können; ſie exiſtirt gewiß nicht; aber die verſchiedenen Krümmungsweiſen haben allerdings an

ſich verſchiedene äſthetiſche Werthe, welche ſich auf dem Wege, den Fechner betreten, würden ermitteln laſſen. Ich deute nur Weniges an. Ellipſen ſind nicht gleich wohlgefällig bei jedem Axenverhältniß; ſie ſcheinen es am meiſten, wenn ihre Focaldiſtanz der großen oder der kleinen Halbaxe gleich wird; runder nähern ſie ſich dem Kreiſe zu ſehr und flacher verlieren ſie durch den wachſenden Gegenſatz der geſtreckten langen Bögen zu der ſtärkeren Krümmung an den Enden der großen Axe den Character eines durch alle Punkte ihres Verlaufs gleichen Bildungsgeſetzes. Auch die Parabel bedarf um zu gefallen, einer gewiſſen Größe des Parameters, wenigſtens im Verhältniß zu der Länge der Bogen, die man wirklich ſichtbar verzeichnet. Unſere Vorſtellung hat, indem ſie einen Curvenbogen durchläuft, in jedem Punkte eine tangentiale Richtung ihres Fortgangs; Aenderungen dieſer Richtung aber ſcheint ſie nur gleichförmig, nicht mit raſch ab- oder zunehmender Beſchleunigung zu lieben. Unangenehm ſind daher die nicht hinlänglich ausgiebigen Schwünge von Linien, welche zu früh oder zu ſpät in eine beabſichtigte Aenderung der Krümmung einleiten oder einen nahezu gradlinigen Fortgang zwiſchen krumme Bahnen einſchalten. Einen beſondern Reiz aber finden wir faſt überall in dem Uebergang von Concavität zur Convexität; er liegt vielleicht in einer Erinnerung an unſere lebendige Thätigkeit: der einſeitige Zug, den wir lange während des Fortſchritts auf dem concaven Bogen durch Ablenkung von der Tangente nach der einen Seite erfuhren, verlangt mildernde Compenſation durch darauf folgende entgegengeſetzte Ablenkung. Soll hier die Bewegung zum Schluß kommen, ſo bilden wir gern dieſen compenſirenden Bogen kürzer und mit ſtärkerer Krümmung. Aber es muß genügen, an dieſe Gegenſtände fernerer Unterſuchungen erinnert zu haben; die Aeſthetik hat ſie noch wenig berückſichtigt.

Ich verweiſe auf Fechners Bemerkungen S. 310 in Bezug auf die gefälligen Verhältniſſe zwiſchen den umfaſſenden Seiten

einer Fläche. Alle Umfaſſung hat außerdem die Aufgabe, das Innere als Ganzes vom Aeußern abzuſcheiden. Aeſthetiſch wirkſam geſchieht dies nicht dadurch, daß ein Ganzes einfach eben da aufhört, wo es alle iſt, ſondern ein eigner Trieb nach Begrenzung muß an ihm anſchaulich gemacht werden. Dies iſt der Grund aller Saumbildungen. Schon der unentwickelte Geſchmack roher Völker verfällt auf Verzierungen hauptſächlich an den Rändern von Flächen, an den Endpunkten von Linien; hier wird durch Farbenſtreifen, durch Einſchnürungen, Anſchwellungen und ähnliche Mittel ausgedrückt, daß ein Ganzes ſich durch eignen Willen abſchließt, nicht nur durch die Umgebung abgeſchnitten werde. Daſſelbe Princip der Selbſtbegrenzung liegt den Frieſen und Kapitellen der Architectur, den abſchließenden Dachgebälken und dem anfangenden Unterbau, den Einſäumungen der Decken und zahlloſen Gewohnheiten der decorativen Kunſt zu Grunde. Ebenſo iſt auch der Zuſammenſtoß zweier Begrenzungen ein ausgezeichneter Ort; von den Eckverzierungen, die jede Parallelogrammenfläche zu fordern ſcheint, bis zu den Kymatien der Architectur iſt dieſe Empfindung lebendig.

Außer der Umgrenzung zur Einheit eines Ganzen kann auch die Ausdehnung der Fläche durch innere Gliederung der Einheit eines Allgemeinen unterworfen werden: man belebt ſie durch Muſterung. Vieles hiervon, wie die Zeichnungen orientaliſcher Teppiche, läßt kaum beſtimmte Regeln zu; doch findet ſich in griechiſchen, mauriſchen und gothiſchen Decorationen ein Verfahren, das principiell verſtändlich iſt: die Eintheilung der Fläche nach dem Muſter ihrer Umfaſſungsform. Dies Verfahren führt einestheils zu um ſo ſchöneren Wirkungen, je intereſſanter jene Form ſelbſt iſt; quadratiſche oder ſonſt rechtwinklige Zergliederung reizt am wenigſten. Verwickeltere Grundformen des Umriſſes aber erfreuen anderſeits um ſo mehr, wenn ſie im Innern nicht nur nebeneinander, ſondern ineinander eingreifend und mit Durchſchneidungen wiederholt werden, welche die verſchiedenen

gebildeten Theile nach verſchiedenen Richtungen zu immer neuen Formelementen verbinden laſſen. So vervielfältigt ſich der Eindruck, daß der Raum als ein und derſelbe Hintergrund nicht nur Möglichkeit des Zuſammenpaſſens für vieles Gleiche, ſondern in jedem ſeiner Punkte zugleich Möglichkeit für gegenſeitiges Auffinden und Begegnen des Ungleichen iſt.

Wo wir in der Landſchaft, in der Darſtellung von Handlungen, in architectoniſchen Veduten ein Ganzes der Gruppirung, nicht ein Individuum, eingrenzen, da verlangen wir, daß an entſprechenden Punkten des Raumes ſich äſthetiſch gleich eindrucksvolle Maſſen, jedoch ihrer Natur und Form nach verſchiedene, angeordnet finden. Volle Symmetrie, welche gleiche Orte auch mit gleichen Erſcheinungen beſetzt, wirkt unwahrſcheinlich, gemacht und erkältend in allen dieſen Fällen, in welchen eine Vielheit von einander unabhängiger Glieder nur zuſammenkommt, ohne Eines zu ſein; in der Landſchaft ſoll nicht ein Baum rechts genau dem Baume links das Gleichgewicht halten; der ſchimmernde Mond kann ein beſſeres Contrapoſt gegen jenen ſein, wenn er an dem Punkte ſteht, welcher ſymmetriſch dem Schwerpunkt der größeren Geſtalt des Baumes entſpricht. Scheu vor dem Unwahrſcheinlichen wird in ähnlichen Fällen auch die ſymmetriſch benutzten Punkte etwas gegen die geometriſche Eintheilung des geſammten Grundes verſchieben und nicht leicht das bedeutendſte Element oder die hervortretendſte Dimenſion des Bildes genau in die Halbirungslinie des Grundes verlegen. Die Form der ſymmetriſchen Vertheilung aber, die Anzahl der Maſſengruppen, in welche das Ganze zerlegt wird, und die Art ihrer gegenſeitigen Verbindung bleibt nach den Aufgaben der darſtellenden Kunſt ſehr mannigfach. Die Landſchaft will gar nicht ausſchließlich volles Gleichgewicht des Gemüths herſtellen, ſie will auch die Stimmungen des Hangens und Bangens, der Sehnſucht, kurz des Ungleichgewichts erwecken; ihr kann es daher

nicht allgemein auf Markirung der verſteckten Symmetrie der Welt ankommen. Die kirchliche Malerei führt dagegen ein Heiliges vor, das ein wirklicher Mittelpunkt der Welt, und dem es daher natürlich iſt, auch in jedem Einzelraume völlig central zu erſcheinen und die Umgebungen in möglich ſtrengſter Symmetrie um ſich zu gruppiren; dem Genre und größtentheils der Geſchichtsmalerei ſtände dieſer Anſpruch nicht zu. In der That hat man nur für die Aufgaben der hiſtoriſchen oder heiligen Malerei als der eigentlich monumentalen und vollendeten, gewiſſe verbindliche Geſetze der Gruppirung aufgeſtellt, vor allem das der pyramidalen Anordnung, die allerdings wohl in den Statuengruppen der Alten durch die Geſtalt des Giebelfeldes veranlaßt, ſpäter in trefflichen Kunſtwerken ſich auch unabhängig hiervon bewährt hat, von Leſſing am Laokoon geprieſen worden iſt und durch ihre natürliche Symbolik ſich überall von ſelbſt empfiehlt, wo der Gegenſtand ſie zuläßt. Köſtlin (Aeſthetik S. 436) drückt das Hauptgeſetz der Gruppirung dahin aus: die verſchiedenſt geformten und geſtellten Gegenſtände ſollen in einer continuirlichen Linie liegen, die auch die pyramidale Erhebung, wo ſie vorkommt, allmählich vermittelt. Zerfalle das Ganze in mehrere, zunächſt zwei Gruppen, ſo ſeien drei Anordnungen möglich: die Gruppen bilden zwei von oben und von unten nach der Mitte convexe Bögen, wie in der Diſputa; oder ſie bilden zwei Bögen Eines Kreiſes, die nach der Mitte concav ſind, oder endlich ſie ſetzen, nach gleicher Richtung, der untere jedoch ſchwächer gekrümmt, eine Art Meniscus zuſammen; die erſte Geſtaltung gewähre den ſchlagendſten Eindruck, die andere mehr Einheitlichkeit und Ruhe. Ich füge als Beiſpiel der zweiten hinzu, daß in Raphaels Sixtiniſcher und in Holbeins Madonna ſämmtliche Köpfe mit ſehr unbedeutenden Abweichungen ſich an ſymmetriſche Punkte einer ſtehenden Ellipſe einordnen laſſen. Nach der früher erwähnten Forderung entſpricht bei Raphael dem Kopf der Madonna ziemlich der Schwerpunkt zwiſchen beiden

Engeln; bei Holbein bildet für den Kopf des Bürgermeiſters links auf der rechten Seite das Paar der beiden Frauenköpfe, für den einzelnen Mädchenkopf rechts das Paar des Jünglings und des ſtehenden Kindes links ein Gegengewicht; dies Kind ſelbſt links und unten, entſpricht einigermaßen dem andern, welches die Madonna rechts und oben trägt. Andere Formen ſymmetriſcher Gruppirung hat an Raphaels Disputa und andern Werken F. W. Unger erläutert. (Die bildende Kunſt. 1858.)

Ohne Eignes und Fremdes zu ſondern und die erſten Urheber dieſer flüchtigen Bemerkungen angeben zu können, habe ich hier nur einige Fragen andeuten wollen, über welche ich ſyſtematiſche Unterſuchungen vermiſſe. Eine Vergleichung der äſthetiſchen Lehrbücher, auch des neueſten von Köſtlin, welches über die Schätzung der Raumfiguren ſehr ausführlich iſt, wird beſtätigen, daß es an beredten Interpretationen der Gefühle, die uns ihre Betrachtung erweckt, und an feinen Beobachtungen bei Gelegenheit der Kritik von Kunſtwerken keineswegs mangelt; die Zurückführung dieſes Erwerbs auf allgemeine Grundſätze dagegen müſſen wir von der Zukunft hoffen.

Ich habe Gleiches von der dritten Gruppe äſthetiſcher Reize zu bedauern, die ich hier erwähnen wollte: von den Formen der Verknüpfung des Mannigfachen, die zwar meiſt nur in zeitlicher Folge entſtehen, ihren äſthetiſchen Werth aber nicht in dieſer, ſondern in dem innern Zuſammenhang der Ereigniſſe ſelbſt oder in dem der Gemüthszuſtände haben, in welche ſie uns verſetzen. Wer ſpräche nicht als von weſentlichen äſthetiſchen Bedingungen vor allem von der Einheit des Mannigfachen auch in Beziehung auf ſeinen qualitativen Inhalt? wer nicht von Correctheit und Conſequenz, und doch zugleich von Unberechenbarkeit und Freiheit? wer fände nicht in Verwicklung, Spannung und Entwicklung, in Contraſt und retardirenden Motiven, in Einfachheit hier und in Reichthum dort die wirkſamſten Mittel des äſthetiſchen Eindrucks? Dennoch hat es noch Niemand gereizt, alle dieſe offen-

bar verwandten Gegenſtände in einer erſchöpfenden allgemeinen Betrachtung zu vereinigen. Unbeachtet freilich iſt keiner von ihnen geblieben, aber es ſind einzelne Gelegenheiten geweſen, welche die Aufmerkſamkeit auf ſie lenkten. In der Logik allein pflegt man von Eintheilungen und Claſſificationen zu ſprechen, und da hat man gewöhnlich nur Tadel gegen den Hang, alle gegebenen Gegenſtände der Betrachtung demſelben Schema, demſelben Rhythmus des Fortſchritts zu unterwerfen und vollſtändige Symmetrie der Gliederung des Ganzen vielleicht durch einige Willkür herzuſtellen. Ganz mit Recht; denn die Logik hat nicht das Geſchäft der allgemeinen Aeſthetik zu übernehmen; dieſer aber läge es ob, zu zeigen, wie jener im wiſſenſchaftlichen Denken unberechtigte Trieb ſeine rechtmäßige Befriedigung im Schönen ſucht und findet. Denn in dieſem glücklichen Ausſchnitt der Wirklichkeit oder dieſem glücklichen Erzeugniß der Erfindung ſind eben ausnahmsweiſe alle Theile auf alle mit der harmoniſchen Vollſtändigkeit bezogen, die einem für andere Zwecke eingegrenzten Gegenſtand der Betrachtung ſeine Abhängigkeit von außer ihm liegenden Bedingungen zu verſagen pflegt.

Die Rhetorik, eine faſt untergegangne Kunſt, lehrte die wirkſamſte Vertheilung der Gedanken ſowohl zur größten Klarheit der Einſicht als zur völligſten Ueberwältigung des Gemüths; ſie kannte den Werth der ſtetigen Beweisverkettung ſo wie der ſchlagenden Antitheſen, die Gewalt eines allgemeinen Satzes und die Macht des anſchaulichen Einzelfalles, endlich die Wirkung der Bilder, die das Einzelne als Beiſpiel auch ſonſt vorkommender allgemeiner Verhältniſſe über ſeine Beſchränktheit erhöhen und das Verweilen der Gedanken auf ihm rechtfertigen. Die Mathematik hat wenig von ſolchen Dingen geredet, aber in der Stille hat ſie dem, der ſie liebt, in den wunderbaren unerſchöpflichen und doch ſo ſicheren Beziehungen der Größen, die ſie in ihren Formeln, Conſtructionen, Reihen und Gleichungen darſtellt, den vollſten Zauber einer in Wahrheit durch und durch harmoniſchen

Welt vorgehalten, in der es weder an Conſequenz noch an Ueberraſchung, weder an Spannung noch an Löſung, nicht an Einfachheit und nicht an Reichthum fehlt. In der Muſik iſt längſt zum Einklang das Bedürfniß der Diſſonanz und ihrer Auflöſung empfunden worden; gefordert die Zuſammenſchließung der ganzen Mannigfaltigkeit durch die Herrſchaft eines Grundtons, zu dem ſie zurückkehren muß, die Individualiſirung eines Thema durch alle Mittel verſchiedener Rhythmen, durch Vertauſchung der verbindenden Tonfolge zwiſchen feſtſtehenden Hauptpunkten, durch Ausweichungen in mehr oder minder verwandte Tonarten. Ich will nicht alle ſieben freie Künſte durchgehen, ſondern nur noch an die Sorgſamkeit erinnern, mit welcher neben vielen andern Leſſing in den dramaturgiſchen Arbeiten, Göthe und Schiller in ihrem Briefwechſel dieſe formalen Bedingungen der Darſtellung auf dem Gebiete der Poeſie berückſichtigten; der ſpeciellen Aeſthetik fehlt es daher gar nicht an äußerſt ſchätzbarem Material, welches die allgemeine zum Gewinn allgemeiner Grundſätze verwerthen könnte.

Dies Geſchäft liegt nicht innerhalb meiner Aufgabe. Wer ſich indeſſen ſeiner annehmen wollte, würde wohl nicht Alles durch die pſychologiſche Erörterung der Veränderungen geleiſtet haben, welche durch eines der erwähnten äſthetiſchen Mittel unſerm Vorſtellungsverlauf oder dem Ablauf unſerer innern Zuſtände überhaupt zugefügt werden. Am wenigſten freilich würde es genügen, nur den Nutzwerth aufzuzeigen, den jedes von ihnen zu möglich angenehmſter Erregung und Reizung unſers Gemüths beſitzt; die innere Bewegung, ſo lange ſie nur unter dem Geſichtspunkt eines uns widerfahrenden Wohl oder Wehe gerückt wird, gehört äſthetiſchen Unterſuchungen höchſtens ſo weit an, als man allerdings die techniſchen Mittel nicht vernachläſſigen darf, die dem Schönen ſeinen ihm ſonſt gebührenden Eindruck verſchaffen. Aber ungenügend würde es auch ſein, mit Nichtachtung der Art, wie wir afficirt werden, nur die einfachen

Grundformen der Verhältniſſe des Mannigfachen, von denen die Affection ausgeht, als directe, letzte und thatſächliche Objecte unſers äſthetiſchen Wohlgefallens auszuſondern. Wir haben den Rhythmus nicht als blos zeitliche Ordnung, das räumlich Wohlgefällige nicht blos als geometriſche Erſcheinung angeſehn; ſie galten uns beide nur als anſchauliche Erſcheinungen eben dieſer Momente eines intellectuellen Zuſammenhangs, auf die wir jetzt zurückkommen: der Einheit in der Mannigfaltigkeit überhaupt, der Conſequenz und des Contraſtes, der Spannung und Löſung, der Erwartung und Ueberraſchung, der Gleichheit und des Gegenſatzes. Wir können eben ſo wenig jetzt den äſthetiſchen Werth dieſer Momente in ihnen ſelbſt ſuchen; auch ſie erſcheinen uns als die anſchaulichen, mindeſtens als die formalen Vorbedingungen des Einen, was allein Werth hat, des Guten. Wir verehren Identität und Conſequenz nicht als Formen, auf denen nun einmal durch ein vorweltliches Fatum ein unableitbares Wohlgefallen ruhe; ſondern wir freuen uns ihrer als wohlbekannter formaler Bedingungen der Zuverläſſigkeit, der Sicherheit und Treue gegen ſich ſelbſt, Bedingungen, welche das Gute der Welt zu Grund legt, in der es erſcheinen will, und die keine Verbindlichkeit für eine Welt haben würden, in der es nicht erſcheinen wollte. Ich erinnere mich eines wunderlichen Ausdrucks, der Köſtlin entſchlüpft: die gerade Linie ſei das Symbol aller „Geradheit;" er hat dennoch Recht; der äſthetiſche Eindruck der Linie beruht wahrlich nicht darauf, daß ſie der kürzeſte Weg zwiſchen zwei Punkten, oder daß ihre Richtung in jedem Punkte die nämliche ſei, oder wie man geometriſch ſie ſonſt definiren mag; er beruht vielmehr eben auf dieſem ethiſchen Moment der Treue und Wahrhaftigkeit, das zunächſt dem abſtracten Begriffe der Conſequenz, dann auch der anſchaulichen Erſcheinung derſelben in der räumlichen Geradlinigkeit Bedeutung gibt. Und wenn Verwicklung, Spannung und Löſung, wenn Ueberraſchung und Contraſt äſthetiſchen Werth haben, ſo wird

auch für ſie derſelbe darauf begründet ſein, daß alle dieſe Formen des Verhaltens und Geſchehens nothwendige Elemente in der Ordnung derjenigen Welt ſind, welche durch ihren Zuſammenhang der allſeitigen Verwirklichung des Guten die unerläßlichen formalen Vorbedingungen darbieten ſoll. Nur davor würde die hierauf gerichtete Entwicklung ſich hüten müſſen, in kümmerlicher Weiſe jedes einzelne jener Verhältniſſe als Symbol einer beſtimmten ethiſchen Vortrefflichkeit zu deuten; nur eine in großem Styl ausgeführte Ueberſicht des ethiſchen Weltganzen könnte den abgeleiteten Werth dieſer Formen des Seins und Geſchehens in ſeiner ganzen allgemeinen und vieldeutigen Wichtigkeit für die Erreichung der höchſten Zwecke und die Erſcheinung der höchſten Güter darſtellen.

Viertes Kapitel.

Die Schönheiten der Reflexion.

Das Erhabene nach Kant, Solger, Weiße, Viſcher. — Grundgedanke und verſchiedene Formen des Erhabenen. — Das Häßliche nach gewöhnlicher Meinung. — Weißes dialektiſche Gleichung zwiſchen Schönheit und Häßlichkeit. — Das Häßliche nach Viſcher und Roſenkranz. — Das Lächerliche nach Kant. — Die Erklärungen des Lachens. — Jean Paul's irrige Erklärung des Komiſchen. — Definition von St. Schütze. — Dialektiſche Stellung des Lächerlichen bei Viſcher und Bohtz.

Das eigentlich Erhabene, bemerkt Kant (Kr. d. U. S. 94) kann in keiner ſinnlichen Form enthalten ſein, ſondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich ihnen keine angemeſſene Darſtellung möglich iſt, eben durch dieſe Unangemeſſenheit, welche ſich ſinnlich darſtellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden. So iſt der Anblick des empörten Oceans nicht erhaben, ſondern gräßlich; man muß das Gemüth ſchon mit mancherlei Ideen gefüllt haben, wenn es durch ſolche Anſchau-

ung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, in dem das Gemüth die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.

In diesen Worten mag man die Rechtfertigung dafür finden, daß ich zur Uebersichtlichkeit der Eintheilung Erhabenes Häßliches und Komisches in diesem Abschnitt als Schönheiten der Reflexion zusammenfasse; der Reflexion deswegen, weil allerdings die ganze Kraft dieser ästhetischen Motive nur dem Geiste zugänglich ist, der den einen Eindruck durch den Gewinn seiner Erinnerungen an andere beleuchten kann; Schönheiten aber, weil erst der so verstandene Eindruck einen ästhetischen Genuß gewährt, der dem Angenehmen und dem Wohlgefälligen gegenüber die Auszeichnung des höher ehrenden Namens verdient.

Das Erhabene nahm Kant auf, wie die innere Erfahrung es neben dem Schönen als neues Object ästhetischer Beurtheilung darbietet, und untersuchte die Gründe seines Eindrucks. Schönes, durch zwecklose Zweckmäßigkeit seiner Form für unsere Urtheilskraft gleichsam vorherbestimmt, befriedige unmittelbar in ruhiger Contemplation; Erhabenes, durch seine Größe die Leistungsfähigkeit unsers Vorstellens überschreitend und gewaltthätig für unser Einbildungsvermögen, hemme zuerst die Lebenskräfte und befriedige mittelbar durch nachfolgende um so stärkere Ergießung derselben. Zweifach aber biete sich das Große dar: als Maßlosigkeit räumlicher und zeitlicher Ausdehnung spotte es der Zusammenfassungsfähigkeit unserer Einbildungskraft; als Ungeheures der Macht übersteige es jeden denkbaren Widerstand. In beiden Fällen folge dem ersten niederbeugenden Eindruck eine erhebende Rückwirkung: dem mathematisch Erhabenen der Ausdehnung das Bewußtsein, ein Unendliches denken zu können, vor dem alles maßlos Große der sinnlichen Erscheinung seinerseits Nichts ist; dem dynamisch Erhabenen der Gewalt die Gewißheit, durch die Freiheit unserer Selbstbestimmung auch den größten

Mächten der Außenwelt, die unſer Daſein wohl aufheben, unſer Selbſt aber nicht ändern können, überlegen zu ſein. In der Stimmung des Gemüths, die aus dieſer Bewegung deſſelben entſpringt, habe die Erhabenheit ihre eigentliche Wirklichkeit, nicht als Eigenſchaft in dem Gegenſtande, der uns erregte.

Nicht ganz ſtimmt mit dieſer Auffaſſung das unbefangene Gefühl. Es iſt ſich bewußt, den erhabenen Gegenſtand nicht nur als Brücke zu der Vorſtellung des Unendlichen zu benutzen, ſondern bleibende Theilnahme für ſeine eigne Größe zu empfinden. Könnte er doch ohne dieſe auch nicht jene Brücke bilden; denn unendlich iſt das Unendliche nicht, ſofern Kleines, ſondern ſofern ſelbſt Großes und Maßloſes vor ihm Nichts iſt. Aeſthetiſch ergreifend aber träte das Unendliche nicht vor uns, wenn wir die leere Vorſtellung eines unwirklichen Großen an ihm mäßen, ſondern nur, wenn wir die Maßloſigkeit eines in ſinnlicher Anſchauung Wirklichen vor ihm verſchwinden ſehen. Die eigne Größe des ſinnlichen Gegenſtands bleibt daher Mittelpunkt unſers Gefühls, und obwohl ihre Vergleichung mit dem Unendlichen einen neuen Eindruck gleicher Art erzeugen mag, ſo beruht doch im Allgemeinen die Erhabenheit nicht in der Beziehung der Erſcheinung auf ein Unendliches, das ihr jenſeitig bleibt, ſondern in dem Innewerden der Unendlichkeit, welche ſie ſelbſt in ſich einſchließt. Ein Berg mag erhaben durch die Höhe des Himmels über ihm wirken, welche uns die Möglichkeit des noch immer unendlichen Fortſchritts im Raume mit ſinnlicher Klarheit vor Augen ſtellt; aber gewiß wirkt er ebenſo auch ohne dieſen Nebengedanken, theils durch die Erhebung über ſeine Umgebung, die dem ſinnlichen Anblick unbeſtimmbar groß erſcheint, theils durch die Vielheit ſeiner unterſcheidbaren Theile, von deren jedem wir empfinden, daß er dem näheren Blicke wieder in eine unüberſehbare Mannigfaltigkeit zerfallen würde. Daß ſolche Unendlichkeit nicht eine leere Vorſtellung, nicht ein Unerreichbares iſt, ſondern daß ſie als Wirkliches in der Wirklichkeit Platz nimmt,

dieſe verehrungsvolle Freude an der Realität des Großen liegt dem Gefühl des Erhabenen allgemeiner zu Grunde, als jene Beziehung des Sinnlichen auf einen Maßſtab, der ſeine Größe vernichtet.

Faſt alle Beiſpiele, an denen man ſich über ſeine Empfindungen klar zu werden ſucht, machen überdies den Unterſchied zwiſchen dem mathematiſch Erhabenen der Ausdehnung und dem dynamiſch Erhabenen der Kraft zweifelhaft. Auch das, was weſenlos an ſich ſelbſt, ſo rein als möglich nur durch ſeine Größe zu wirken ſcheint, ſelbſt das ganz Leere, der unendliche Raum und die endloſe Zeit, auch ſie werden von uns als wirkende Kräfte gefaßt, die Unendliches aus ſich hervorgehen zu laſſen, Unzähliges in ſich zu vernichten vermögen; keine Ausdehnung gibt es, die nicht eben indem unſere Einbildungskraft ſie zu durchlaufen und zuſammenzufaſſen ſucht, uns als ſich ſelbſt lebendig ausdehnende Kraft erſchiene. So fällt das mathematiſch Erhabene unter das Dynamiſche. Aber dieſes ſelbſt hat Kant nicht erſchöpfend beſtimmt, indem er die in ihm erſcheinende Macht ausſchließlich als unſere Selbſtändigkeit bedrohende dachte. Jean Paul erwähnt dieſer Anſicht unfügſame Beiſpiele: Erhabenheit des Handelns ſtehe im umgekehrten Verhältniß zu dem Gewicht ihres ſinnlichen Zeichens, das kleinſte ſei das erhabenſte. Jupiters Augenbrauen bewegen ſich erhabener als ſein Arm oder er ſelbſt, und das leiſe linde Wehen, in dem Gott komme, nicht in Feuer Donner oder Sturmwind, ſei majeſtätiſcher als dieſe. Erhaben iſt hier die Macht, vor der kein Widerſtand gilt, während ſie ſelbſt in der ſinnlichen Erſcheinung in Geſtalt des Kleinen auftritt; in dieſer Geſtalt verneint das Ueberſinnliche den Werth aller ſinnlichen Größe in ſelbſt ſinnlich anſchaulicher Weiſe.

Nicht befriedigt wie das Schöne ruht das Erhabene in der Erſcheinung. Als unvollkommne noch im Werden begriffene Schönheit deutete es darum Solger. Unbeſtimmt und unvollſtändig in ihrer erſcheinenden Form ſei die erhabene Natur-

geſtalt; noch nicht von dem Geiſte durchdrungen, der erſt im Herabſteigen zu ihr begriffen ſei, rege ſie uns an, ein Inneres in ihr zu ahnen, das gleichwohl ihr noch fremd ſei und wie aus einem andern Gebiet zu ihr hinzukomme. So hebt Solger die Formloſigkeit der Erſcheinung hervor, die ſchon Kant mit der Erhabenheit, aber nicht mit der Schönheit verträglich gefunden hatte; den Grund ihres Eindrucks aber ſucht er in der Form des Gemüthszuſtandes, der uns ihr gegenüber allein möglich iſt, in dem Ahnen und Suchen, während die Schönheit geſchaut wird. Aber weder allem Erhabenen iſt Formloſigkeit weſentlich, noch iſt Suchen an ſich erhabener als Beſitzen. Aber das Geſtaltete iſt wie es geſtaltet iſt, das Gefundene wie es gefunden wird: das Ungeſtaltete iſt unerſchöpfliche Möglichkeit mannigfacher Geſtaltung, das Geſuchte bietet unendliche Möglichkeit verſchiedener Befriedigung. In dieſem Geltenmachen der unendlichen Möglichkeit des Andersſeins, gegen welche alles Beſtehende nur ein zurücknehmbares Daſein hat, liegt ein Widerſpruch, den die erhabene Erſcheinung gegen alles ruhige Erſcheinen überhaupt einlegt.

Verſchieden gewendet iſt dies im Ganzen der gleichbleibende Hauptgedanke, den die neuere Aeſthetik dem Erhabenen unterlegt, und dem wir in eigenthümlicher Verarbeitung zunächſt bei Weiße begegnen. Sehen wir überhaupt in der Schönheit ein Gut, das der Wirklichkeit nicht fehlen ſoll, ſo müſſen wir auch verlangen, daß vollſtändig alle Formen des Erſcheinens auftreten, die einander zur vollendeten Verwirklichung dieſes Gutes zu ergänzen haben. Deshalb befriedigt uns die reine Schönheit nicht, wenn ſie die einzige äſthetiſche Beleuchtung der Welt ſein ſoll. Als vollſtändige Einheit der Erſcheinung mit ihrer Idee erfüllt ſie zwar eine Forderung unſeres Gemüths; aber wir erinnern uns, daß wir doch dieſes Zuſammenfallen nur verlangten, damit jeder Gedanke an einen Widerſtand widerlegt werde, den der Idee irgend ein Element, in dem ſie ſich ausgeſtalten wolle, zu

leiſten vermöchte. Die ſchöne Erſcheinung nun, in ihrem ungeſtörten, durch keine Ahnung mögliches Andersſeins getrübten Einklange, bringt dieſen Nebengedanken nicht zum Ausdruck; ſie thut, als könne es nicht anders ſein und verſtände ſich von ſelbſt, daß das Einzelne ein ſich ſelbſt genügendes auf ſich beruhendes Daſein bilde. Das Entgegengeſetzte verlangen wir vielmehr zu ſehen: es ſoll offenbar werden, daß kein Einzelnes ſich ſelbſt aus eigner Kraft genügt, ſondern daß Alles, was an ihm Weſen und Realität und Leben iſt, ihm nur von der ewigen Kraft der Alles umfaſſenden Idee kommt, gegen die es Nichts iſt. Und dies ſoll nicht an jenen unſchönen Gebilden offenbar werden, in denen ſich für unſer Verſtändniß die wirkenden Kräfte überhaupt dem Gebote der Idee entziehen; ſondern eben da, wo dieſe Kräfte ihr am eifrigſten dienen, an dem Schönen ſelbſt, muß dies innerliche Ungenügen des Endlichen durch Hinausdeutung auf ein unendliches Ganze, worin es ſich aufhebt, zu Tage kommen. Nehmen wir an, daß eben dies der Gedanke ſei, den erhabene Gegenſtände verſinnlichen, ſo verlangt alſo unſer Gefühl, daß nicht Alles harmoniſche Schönheit, ſondern daß Erhabenheit wenigſtens neben ihr, die ſtählende Diſſonanz neben dem verführeriſchen Einklang vorhanden ſei, damit die Welt dem äſthetiſchen Gefühl ihr Weſen ebenſo vollſtändig kundgebe, wie ſie es auf andere Weiſe der theoretiſchen Erkenntniß thut.

Speculative Unterſuchungen gehen nie ohne Abſtumpfung in die gewöhnliche Denkweiſe über; nicht ohne ſolchen Verluſt habe ich hier den Verſuch verdeutlicht, das Erhabene als dialektiſches Entwicklungsmoment der Idee des Schönen abzuleiten. Seit Weiße, dem die Erhabenheit als aufgehobene Schönheit galt, iſt dieſe dialektiſche Verknüpfung der äſthetiſchen Grundbegriffe eine ſtehende Aufgabe der hegeliſchen Schule geblieben. Nicht immer iſt der Werth verſtändlich, den für die Erkenntniß der Sache dieſe Combinationen unſerer Vorſtellungen von der Sache beſitzen. Anſtatt unmittelbar aus der Natur des

Schönen oder den eigenthümlichen Bedürfniſſen der äſthetiſchen Weltanſicht den nöthig erachteten Fortſchritt zu begründen, folgen viele dieſer Verſuche zu ſehr gewiſſen allgemeinen Vorſchriften der logiſchen Methode, welche in abſtracter Faſſung vorausgeſchickt tauſend Mißverſtändniſſen an ſich ſelbſt unterliegen, am wenigſten aber uns überzeugen, daß nur ihnen zu Gefallen die Idee der Schönheit die ihr zugeſchriebene Entwicklung zu durchlaufen verpflichtet ſei.

Ein wenig erweckt auch Viſchers Ableitung des Erhabenen dieſe Bedenken. Aus der Schönheit, der ruhigen Einheit von Idee und Bild, reiße die Idee ſich los, greife über das Bild hinaus und halte ihm, dem Endlichen, ihre Unendlichkeit entgegen. Dennoch ſei die Idee nur in ihrem endlichen Träger, dieſer alſo zugleich als weſentliche Erſcheinung der Idee und zugleich als nichtig und verſchwindend gegen ſie geſetzt: dieſer Widerſpruch ſei das Erhabene. Aber dieſe etwas zu ſcholaſtiſche Formel vergütet Viſcher durch eine reiche und belehrende Zuſammenſtellung und Zergliederung der verſchiedenen und verſchiedengefärbten Beiſpiele, welche uns die Kräfte der Natur und des Geiſtes, endlich der allgemeine Weltlauf, von dem Erhabenen darbieten. Hierin wetteifert mit ihm Zeiſing, dem Erhabenes eine Mittelform zwiſchen rein Schönem und Tragiſchem iſt; durch eine vorhandene Vollkommenheit, am meiſten durch Größe, rege die erhabene Erſcheinung den Gedanken der unbedingten Vollkommenheit an, hinter der ſie zurückbleibe.

Zimmermann ſieht in der Form des Erhabenen den Ausdruck des Widerſpruchs, daß die Vorſtellung des Unendlichgroßen von uns nur angeſtrebt wird, und daß ſie gleichwohl, da jedes Streben eine Vorſtellung des Erſtrebten vorausſetzt, zugleich innerhalb unſers Vorſtellens liegt. Ich kann mich nicht von dieſer Umdeutung der Kantiſchen Anſicht überzeugen: das unendlich Kleine wirkt nicht erhaben, obgleich die Verhältniſſe des Vorſtellens dieſelben ſind. Allerdings geht Zimmermann davon aus,

daß das Vorstellen des Größeren, weil es die Summe der Vorstellungen seiner Theile enthalte, auch ein größeres Quantum des Vorstellens sei, und dies größere Vorstellen gefalle neben dem Kleineren. Gehen wir jedoch von irgend einer mittlern Größe aus, die unserer Wahrnehmung gewöhnlich ist, so erreichen wir das unendlich Kleine durch eben so viele Subtractionen oder Divisionen, wie die des Großen durch Additionen oder Multiplicationen, also durch ein gleich großes Quantum eines nur nach anderer Richtung gehenden Vorstellens. Dennoch bleibt die erhabene Wirkung aus; man wird deshalb ihren Grund doch nicht in der Größe des Vorstellens, sondern in dem von ihr zu unterscheidenden Werthe des vorgestellten Inhalts sehen müssen.

Suche ich zusammenzufassen, so scheint die allgemeine Bedingung aller erhabenen Wirkung darin zu liegen, daß irgend eine Erscheinung irgendwie uns ein Letztes, über das hinaus kein Fortschritt des Denkens und kein Rückgang des Geschehens möglich ist, nicht als einen Gedanken, mit dem sich hypothetisch spielen läßt, nicht als eine überweltliche Möglichkeit, sondern in dem ganzen Ernst einer wirklich den Augenblick füllenden wirksamen Gegenwart, zur Anerkennung bringt. Es ist gleichgültig, wie fein oder wie roh wir dieses Letzte auffassen und die Empfänglichkeit für das Erhabne ist nicht der Vorzug einer höhern Bildungsstufe. Eben so wenig wird es ausschließlich durch eine besondere Klasse der Erscheinungen dargestellt, sondern jede kann uns zu ihm hinleiten; aber der gemeinsame Eindruck der Erhabenheit erhält sehr abweichende Färbungen der Stimmung je nach der besondern Weise, in der uns in jedem Fall jenes Letzte berührt und nach der Richtung, welche die von ihm erzeugten Gedanken nehmen.

Dem Einzelnen steht als Letztes das Allgemeine gegenüber, das ihm gebietet und vor dem seine Besonderheit Nichts gilt. Hierauf beruht das Erhabene der Massenwirkung. Schon die unübersehbare ruhende Vielheit des Gleichartigen übt diesen

Reiz; wo wir aber vieles Gleichartige in gleicher Bewegung ſehen, unzählige Meereswellen, die ſtürmenden Maſſen eines Waſſerfalls, den gleichmäßigen Tritt eines Heeres, überall da fühlen wir, daß es ein Allgemeines nicht blos in der Logik gibt als einen Gedanken, den man faſſen kann, ſondern daß es in der Welt ſelbſt als lebendige Wirkſamkeit gegenwärtig ſeinerſeits das Einzelne faßt und ſich unterwirft. Seine beſondere Färbung aber empfängt dieſer Eindruck von der beſondern Beziehung, die ſein Inhalt zu unſerem Gemüth hat: das Walten des Allgemeinen empfindet ſich anders an einem Naturereigniß, das entfernt vom menſchlichen Leben in der Stille ſeinen Gang nimmt, anders an dem Aufſchwung lebendiger Kräfte, anders endlich an Bildern des gemeinſamen Untergangs. Der *characteriſtiſchen* Form, in der jedes Endliche iſt, was es iſt, ſteht als Letztes das *Geſtaltloſe*, die Alles in ſich aufhebende und aus ſich neubildende Macht gegenüber. So ſcheint uns erhaben das einfache und ungeformte Element, das Leere ſelbſt, wo es in großer Ausdehnung auftretend, nicht als Lücke in der Geſtaltung, ſondern als der alle Geſtaltung begrenzende, umgebende, in ſich aufzehrende Grund und Hintergrund ins Auge fällt; erhaben auch alles Dauernde, an welchem der lebendige Wechſel der Dinge nichts veränderte, als daß er Spuren ſeiner eignen Vergänglichkeit an ihm zurückließ; erhaben auch der plötzliche Umſturz, der die Geſtalt der Welt mächtig ändert. Auch dieſe Eindrücke gehen von ihrem Gemeinſamen in ſehr verſchiedene Stimmungen auseinander; Gefühle der Sicherheit und der Angſt, der Sehnſucht und des Entſetzens knüpfen ſich an die Anſchauung der wandelloſen aber Alles verwandelnden Macht des Unendlichen.

Dieſe Beiſpiele, dem Gebiet der Naturerſcheinungen angehörig, zeigen uns die Idee, um mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch der Aeſthetik zu reden, rückhaltlos mächtig über das Einzelne, ohne doch in dem letztern irgend einen Widerſpruch

deſſelben in ſich ſelbſt oder gegen die Idee bemerken zu laſſen, welche es darzuſtellen verſucht. In der That, die Behauptung, erhaben ſei das Endliche, das ſich ſelbſt verzehrt, indem es ſich zum Träger des Unendlichen macht, bezieht ſich unmittelbar nur auf ſittliche Charactere, nicht auf natürliche Erſcheinungen. Alles Endliche iſt bedingt und wird durch äußere Einflüſſe von ſeiner Bahn unſtetig abgelenkt; aber in dieſer Bedingtheit und Unfolgerichtigkeit liegen zugleich die unzähligen ſüßen und freundlichen Gewohnheiten des Daſeins begründet, die ſein Glück bilden: Reſignation iſt der weſentliche Zug des erhabenen Characters, der in ſich ſelbſt die Idee verwirklichen möchte; Verzicht auf Bedürfniſſe und Genüſſe, auf welche Endliches ungeſtraft nicht verzichten kann, Verleugnung aller Inconſequenz, der goldenen Zurücknehmbarkeit alles Früheren, der Leichtherzigkeit neuer Anfänge in jedem Augenblick, Feſſelung des Willens an Einen Entſchluß, wo die endliche Natur Erholung im Wechſel verlangt. Dieſe formellen Eigenſchaften der Unbedingtheit, Einfachheit, Conſequenz und Bedürfnißloſigkeit wirken überall erhaben, doch verſchieden nach Ort und Art ihres Erſcheinens. Eine öde Gegend ſcheint uns charaktervoll dem freundlichen Schmuck entſagt zu haben und ſtimmt uns durch ſolche Erhabenheit wehmüthig; grauenhaft dünkt uns die Rückſichtsloſigkeit der Leidenſchaft und ihre unbeugſame Folgerichtigkeit ohne rechtfertigendes Ziel, begeiſternd die Selbſtaufopferung des ſittlichen Geiſtes; in unſagbaren Gefühlen verſtummen wir vor der Feierlichkeit des Todes, der die uns fremdeſte Eigenſchaft des Unendlichen, die Unwiderruflichkeit, ſo grell in unſer auf allerhand Widerruf gebautes Leben hineinſcheinen läßt.

Daß des Erhabenen Erbfeind das Lächerliche, von jenem zu dieſem nur ein Schritt ſei, dieſe Wahrnehmung hat gewöhnlich beide Begriffe in unmittelbarer Folge behandeln laſſen; nur das Häßliche hat die Aeſthetik zwiſchen ſie eingeſchaltet. Unſere Erfahrung findet das Häßliche vor; wie wir die Schönheit als

löbliche Nachahmung eines Ideals faſſen, die glücklicherweiſe hie und da in der Welt vorhanden ſei, aber auch fehlen könne, ohne die Wirklichkeit zu Grunde zu richten, ſo nehmen wir auch die häßlichen Erſcheinungen als Beiſpiele eines Zurückbleibens hinter dieſem Muſter hin, das leider gleichfalls vorkomme. Jeden einzelnen dieſer Fälle beſtrafen wir mit einem Urtheile des Mißfallens, ohne im Uebrigen in der Möglichkeit ihres Vorkommens eine Bedingung für die Denkbarkeit des äſthetiſchen Urtheilens überhaupt zu ſuchen. Daß indeſſen das Häßliche nicht blos Mangel der Schönheit, ſondern Feindſeligkeit gegen ſie, und darum auch für ihr Weſen von größerer Bedeutung iſt, als jener bloße Mangel ſein würde, davon überzeugen wir uns bald. Zwar ſprechen wir von Häßlichkeit auch da ſchon, wo Erſcheinungen aus den Verhältniſſen, die ihnen ein für ſie maßgebender Begriff vorzeichnet, kraftlos herausweichen, ohne für alle ihre Einzelabweichungen einen neuen, ſie wieder zur Einheit zuſammenſchließenden Mittelpunkt zu gewinnen. Und hier allerdings verſtimmt uns nur der völlige Mangel jener Einheit des Mannigfaltigen, die überhaupt uns erſt Veranlaſſung zu äſthetiſcher Billigung oder Mißbilligung gibt. Allein wir fühlen zugleich, daß dieſe formale Beſtimmtheit, durch welche ein Gegenſtand Object äſthetiſcher Beurtheilung wird, ihn noch keineswegs zugleich zur Schönheit macht; daß vielmehr nun erſt die Frage entſteht, ob jene Einheit das Mannigfache zum Schönen oder zum Häßlichen verknüpft habe. Das wahre Häßliche ſcheint uns erſt da vorzukommen, wo dieſelben Mittel, durch welche die Erſcheinung ihre Schönheit auszubilden berufen war, dieſer Aufgabe zuwider zu einer Geſtaltung benutzt werden, die an Lebendigkeit, Reichthum der innern Gliederung und Folgerichtigkeit, kurz an allen formalen Trefflichkeiten dem Schönen nicht nachſteht, aber alle dieſe Vorzüge ebenſo mißbraucht, wie der mächtige intelligente böſe Wille die Mittel der Kraft und Einſicht. Innerhalb des allgemeineren Begriffes des Aeſthetiſchen überhaupt oder des

äſthetiſch Beurtheilbaren und äſthetiſch Wirkſamen, den wir ſehr leicht und häufig mit dem des Schönen verwechſeln, faſſen wir jetzt Schönes und Häßliches als zwei entgegengeſetzte Arten, die eine das Gegenbild der andern, wie das Rechte Gegenbild des Linken iſt, nur nicht, wie dieſe, gleichberechtigte Widerſpiele von einander. Um ſie zu unterſcheiden, um die Verwendung der äſthetiſchen Formen, welche zum Schönen führt, als wohlgefällig der andern entgegenzuſetzen, die zum Häßlichen führend mißfällig wird, bleibt uns nur ein Geſichtspunkt, der über das ganze Gebiet des Aeſthetiſchen hinaus liegt: das Schöne als Seinſollendes läßt ſich in ſeiner Benutzung der Mittel vom Guten leiten; das Häßliche verwendet ſie nach Anleitung des Böſen. Dieſe Betrachtung hat von je dem menſchlichen Gemüth nahe gelegen, ſo oft Erfahrung des Lebens auf den Gedanken einer verführeriſchen unlautern Schönheit brachte, die an formalem äſthetiſchen Reiz der wahren Schönheit gewachſen ſchien. Auf die Häßlichkeit, welche die Natur darbietet, litt dieſe Anſicht eben ſo leicht Anwendung, wie auf abſichtlich durch bewußte Kräfte geſtaltete Zerrbilder. Denn theils ſind wir wirklich nicht gewohnt, Unförmlichkeiten des Unlebendigen ſchon häßlich zu nennen, ſondern wir verſparen dieſen Namen für die Widrigkeit des Lebendigen, deſſen Erſcheinung ſich als Ausdruck Eines geſammelten, in ſich einigen, aber verkehrten Bildungstriebes deuten läßt; theils dehnen wir in der That dieſe Deutung doch auch auf die unlebendige Natur aus, und dann erſcheint auch ſie uns häßlich, wenn ihre zufälligen Bildungen das unheimliche Walten eines dem Lichte abgekehrten Willens verrathen.

Auch dieſe Auffaſſung betrachtet jedoch das Häßliche, ſofern es wirklich iſt, als eine Thatſache, die auch fehlen könnte, ſeinen Begriff aber, ſofern er im Reiche des Denkbaren vorkommt, als den einer Erſcheinungsform, deren Denkbarkeit durch die allgemeinen Bedingungen des Erſcheinens nur nicht ausgeſchloſſen iſt, ohne daß ſie ſelbſt unentbehrlich für die Ordnung alles Erſchei-

nens wäre. Dieſer gewöhnlichen Meinung mußte daher ſehr befremdlich die Behauptung Weißes ſein, die Häßlichkeit bilde in der Entwicklung der Idee der Schönheit ein weſentliches Glied, noch befremdlicher die Steigerung dieſer Behauptung zu der dialektiſchen Formel, daß die Schönheit, „in gewiſſem Sinne" freilich, geradezu die Häßlichkeit ſelbſt ſei. Einige Neigung, vernachläſſigte Wahrheiten durch Seltſamkeit ihres Ausdrucks eindringlich zu machen, hat wohl im Verein mit der Vorliebe für die Spiele der Dialektik zu dieſer Formulirung geführt, deren Sinn wir uns klar machen wollen.

Ich habe früher (S. 214) der Beſtimmungen gedacht, welche Weiße über den Begriff der Schönheit gibt. Es kann damals ſchon aufgefallen ſein, daß das Weſentlichſte, was die Schönheit auszeichnet, in ihnen unerwähnt blieb, dies nämlich, daß ſie gefalle. Denn daß die Schönheit aufgehobene Wahrheit, daß ſie Erſcheinung an Dingen ſei, Verhältniß zwiſchen den Eigenſchaften der Dinge, unberechenbarer Kanon ſolcher Verhältniſſe, mikrokosmiſche Selbſtgenügſamkeit einer individuellen Erſcheinung, myſtiſche Einheit des Mannigfachen derſelben: alles Dies verbürgt nicht, daß dasjenige, was dieſen Bedingungen genügt, uns gefallen und nicht vielmehr mißfallen werde. Weiße ſelbſt hebt hervor, daß er durch alle dieſe Begriffe gar nicht allein das Schöne, ſondern ſein Gegentheil, das Häßliche mit definirt zu haben meine; erſt jetzt ſei durch Verneinung des Häßlichen das Weſen der Schönheit feſtzuſtellen. Nach den Bemerkungen, die ich früher (S. 178) über die dialektiſche Methode machte, legen wir uns dies ſo zurecht. Jene Definitionen, durch die wir die Schönheit, und nur ſie, zu faſſen ſuchten, verfehlten ihr Ziel; anſtatt der Schönheit haben wir nur einen allgemeineren Begriff, den des Aeſthetiſchen überhaupt, gefunden, und werden jetzt inne, daß unſere für den Begriff der Schönheit gehaltene Beſtimmung ſo unvollkommen iſt, daß ſie das, was wir gar nicht wollten, den Begriff des Häßlichen, zugleich mit einſchließt. Wie

nun allenthalben die dialektiſche Methode das Innewerden unſerer Irrthümer und die Verbeſſerung derſelben als eigene Entwicklung der Sache faßt, an welcher wir unterſuchend herumirren, ſo wird hier der Schönheit ſelbſt, als wäre ſie durch jenen Erſtlingsbegriff bereits von uns gefaßt geweſen, die innerliche Unruhe zugeſchrieben, aus ſich ſelbſt heraus in die Häßlichkeit überzugehen und aus dieſem Andersſein in ſich ſelbſt zurückzukehren. Und wirklich geſteht uns jene Dialektik ausdrücklich zu, in der That ſei die Schönheit, die wir in jenem erſten Begriffe dachten, noch nicht die wahre volle Schönheit geweſen; aber doch habe nicht unſer Begriff ſich geirrt und den Gegenſtand verfehlt; ſondern es ſei eben die Natur der Sache ſelbſt, der Schönheit ſelbſt, zuerſt in dieſer unvollſtändigen und deshalb unwahren Weiſe als Schönheit an ſich, als gemeinſame Wurzel des Schönen und Häßlichen zu exiſtiren und durch Uebergang in ihr Gegentheil und Rückkehr aus demſelben erſt zu dem zu werden, was wir von Anfang an in ihr ſuchten. In jedem Falle, antworten wir hierauf, dürfen zwei Begriffe, welche nicht identiſch ſind, wie tief und innig auch ſonſt die Wechſelbeziehung ihrer Inhalte ſein mag, nicht mit demſelben Namen bezeichnet werden. Deshalb gehen wir auf dieſen Sprachgebrauch nicht ein, dasjenige, woraus Schönheit und Häßlichkeit hervorgehen, blos deshalb, weil wir die Schönheit von ihm haben wollen, die Häßlichkeit aber nicht, bereits mit dem Namen der Schönheit, wenn auch mit dem Zuſatze der anſichſeienden zu benennen, ſondern behaupten: wer die Schönheit nur durch jene erwähnten formalen Beſtimmungen definirt, welche wir unter dem Namen der Einheit des Mannigfachen zuſammenfaſſen wollen, der hat gar nicht die Schönheit definirt, ſondern nur das äſthetiſch Wirkſame und Eindruckmachende überhaupt, von dem noch dahinſteht, ob es ſchön oder häßlich ſein werde.

Gegen dieſe Erklärung wird der Vorwurf nicht ausbleiben, daß ſie doch den Gedanken jener Dialektik mit allzugroßer Ein-

buße ſeines Eigenthümlichen umſchreibe; auch ſie faſſe das Häßliche als ein thatſächlich Gegebenes, in welches hinein, nachdem es eben da iſt, die Betrachtung des Schönen ſich verirren könne, daß es aber irgendwie für die Schönheit weſentlich ſei, das Häßliche in der Welt des Denkbaren zum Nachbar zu haben, leuchte aus ihr nicht ein. Dies iſt richtig; aber ich weiß nicht, ob ich die feinen Intentionen jener Dialektik nur nicht vollſtändig verſtehe, oder ob ſie nicht ſelbſt durch fremdartige Beleuchtung einen einfachen Gedanken unkenntlich macht. Ganz verſtändlich würden wir ſagen, Häßliches müſſe in der Welt ſein, damit durch den Contraſt die Schönheit auffalle und als Gut neben dem Uebel genießbar werde. Nun, zwar nicht auf dieſen einfachen Gedanken ſelbſt, aber auf einen nahen Vetter deſſelben ſcheint mir doch jene Dialektik zurückzulaufen. Nicht auf ihn ſelbſt, denn ſie verlangt nicht die Wirklichkeit eines Häßlichen als Folie der Schönheit; ſondern das meint ſie, daß eben der Begriff der Schönheit leer und undenkbar ſei, wenn ihm nicht der der Häßlichkeit in der Welt des Denkbaren gleich denkbar entgegenſtehe. Aber dieſer Gedanke, wie wir ihn auch wenden, führt faſt nur auf die gemeingültige Vorſtellungsweiſe zurück, deren ich eben gedachte. Wir ſuchen in der Schönheit Uebereinſtimmung einer Idee mit einer Erſcheinung; dieſe Uebereinſtimmung ſehen wir ausdrücklich nicht als ſelbſtverſtändlich, ſondern als eine glückliche Harmonie zwiſchen Verſchiedenem an, welche auch nicht ſein könnte. Allerdings muß es daher ein Mittelglied geben, ein Reich der Formen, die dasjenige, was die Idee will, nur in allgemeiner Weiſe begründen und es muß die Möglichkeit ſtattfinden, daß dieſelben Formen, obwohl zum Dienſte der Idee beſtimmt, gegen dieſen ihren Zweck zu nichtſeinſollenden Geſtaltungen benutzt werden. Nur in dieſem ſehr beſcheidenen Sinne können wir ſagen, daß die Denkbarkeit des Häßlichen nothwendig für die Denkbarkeit des Schönen ſei, ebenſo wie ohne die Möglichkeit des Unrechts nicht nur die Freude am

Recht, ſondern auch die ganze Bedeutung ſeines Begriffs verſchwinden würde. Daß aber Häßlichkeit ein unentbehrlicher Durchgangspunkt für das Weſen der Schönheit ſei, damit ſie werde, was ſie ſein will oder ſoll, iſt nur in dem eigenthümlichen Zuſammenhange denkbar, in welchem Weiße die Aeſthetik vorträgt. Jenes allgemeine Aeſthetiſche, das wir vom Schönen unterſcheiden, Weiße dagegen mit dem Namen des Schönen bereits belegt, weil er dieſes aus ihm hervorgehen zu ſehen erwartet, iſt bei ihm nicht einſeitig der erkennbare Inhalt, der wenn er von uns gefaßt wird, auf unſer Gefühl wirkt, ſondern doppeldeutig ſowohl dieſer Inhalt, als die lebendige geiſtige Kraft, in welcher er als Form Grund und Ziel ihrer Thätigkeit vorkommt. Mit einem Worte: für Weiße iſt am Anfang das Schöne Nichts als die Phantaſie, jene ſchöpferiſche Kraft, die in dem göttlichen Geiſte wie im endlichen thätig iſt, und in ihrem Thun eben jene formalen Geſetze des Aeſthetiſchen, jene Einheit des Mannigfachen, als die Geſetze ihrer Natur befolgt. Dieſe Phantaſie iſt die Mutter des Schönen und des Häßlichen zugleich; ſie bringt das Häßliche hervor, wenn ſie ſich nur ihrer Beweglichkeit ziel- und zwecklos überläßt, und das, was ihr zu ſchaffen möglich iſt, zugleich als das verfeſtigt, was geſchaffen zu werden verdient. Dieſer Phantaſie hält es Weiße für unentbehrlich, daß ſie nicht auf geradem Wege zur Erzeugung des Schönen fortſchreite, ſondern daß ſie die lügenhaften Geſtalten des Häßlichen wenigſtens als mögliche geſchaut und von ſich gewieſen habe; nur durch die Verneinung des Häßlichen gelange ſie zur Erſchaffung des wahrhaften und höchſten Schönen. In dem allgemeinen Glauben an eine Geſpenſterwelt oder vielmehr in der Erzeugung einer ſolchen findet Weiße das Zeugniß für die immerfort im menſchlichen Geſchlecht in ſolcher Richtung wirkende Phantaſie; er findet nicht minder dafür Zeugniſſe in Beſtrebungen der Kunſt, die unbewußt häufig genug das entſchieden Häßliche hervorbringen und argloſe Bewunderung bei

Vielen finden, die dies Häßliche für wahre Schönheit nehmen. Vor dieser Verirrung des Geschmackes in höchst beredter und eindringlicher, das tiefste Verständniß der Schönheit und der Kunst überall bethätigender Sprache gewarnt zu haben, ist ein voll anzuerkennendes Verdienst, welches Weißes Werk sich in diesem Abschnitte erworben hat.

Eine gewisse Unanschaulichkeit bleibt dennoch bei ihm zurück. Wir hören wohl, daß das Häßliche in einer vom Bösen herrührenden Verzerrung der Schönheit bestehen soll; aber wie sieht es aus? in welchen erkennbaren Einzelzügen kommt diese Verzerrung unterscheidbar von der richtigen Gestalt des Schönen zum Vorschein? Hierüber ist Vischer ausführlicher. Indem er gegen Weiße das Häßliche nur als verschwindenden Uebergang, nicht als eignes dialektisches Glied gelten lassen will, findet er es da, wo einzelne Elemente, denen ein Allgemeines in der Verbindung mit andern eine untergeordnete Stellung vorschreibt, aus dieser heraustreten, und sich anmaßen, das Ganze nach sich zu bestimmen; häßlich sei das Krokodil, dessen ganzer Leib nur gemacht scheint, dem ungeheuren Alles zusammenfassenden Rachen als Träger zu dienen; häßlich jede Erscheinung, welche sich gegen ihre eigne Idee oder gegen die aus ihrer eignen Gattung fließenden Bildungsgesetze auflehnt, ohne welche sie doch selbst Nichts ist, und deren verzerrtes Bild sich selbst in der Verkehrung noch darstellt.

Ich weiß nicht, ob dies hinreicht. Gegen seine eigne Idee und die aus seiner eignen Gattung fließenden Bildungsgesetze lehnt sich doch eigentlich das Krokodil nicht auf, sondern die ganze Gattung ist uns widrig, weil sie in ihrer Gestalt die Werthabstufung der thierischen Functionen auf den Kopf zu stellen scheint: ein Thier, das nicht frißt um zu leben, sondern lebt um zu fressen. Erhabenes anderseits lehnt sich wirklich in gewisser Weise gegen die aus seiner Gattung fließenden Gesetze, wenn nicht der Bildung, so doch des Verhaltens auf; aber es

wird dadurch nicht häßlich. Die Häßlichkeit möchte daher wohl nicht ſchon in der Auflehnung der Erſcheinung gegen die Idee, ſondern erſt in dem Unwerthe der Abſicht liegen, aus welcher die Auflehnung hervorgeht, und dieſe ſelbſt ſich nicht ſowohl gegen das Bild, welches die Gattung vorſchreibt, als gegen den Werth des Sinnes richten, zu deſſen Verwirklichung auch die Gattung ſelbſt erſt jenes Bild entwirft. Auch der Zufall und das Zufällige der individuellen Einzelheit begründet an ſich kaum das Häßliche, wie Viſcher zu meinen ſcheint; häßlich iſt der Zufall nur, ſobald wir in ihn die feindſelige Abſicht deuten, zu ſtören, was ſein ſoll; der unabſichtlich gedachte, auch wenn er das Schönſte unterbricht, führt zu Empfindungen des Tragiſchen oder Komiſchen, aber nicht zu dem Häßlichen, d. h. zu dem was des Haſſes werth iſt. Kurz, eine weitere Verfolgung dieſer Betrachtung führt zu dem Gedanken zurück, den Weiße theilt, Viſcher zurückweiſt: daß allerdings das Häßliche ſeinen Grund in der vorhandenen oder ihm untergeſchobenen Bosheit der Geſinnung hat, die es antreibt, die Ordnung und die Formen zu verzerren, welche das Gute zu ſeinem eignen Dienſte der Wirklichkeit und dem Erſcheinen vorzeichnet. Es iſt natürlich nicht davon die Rede, wie Viſcher dies auffaßt, daß die Phantaſie ſich erſt durch „poſitive Religion“ ergänzen müſſe, um nicht das Häßliche zu bilden; aber davon allerdings, daß wie das Schöne die formale Erſcheinung des Guten, ſo das Häßliche die des Böſen ſei. Daß hierin eine Anlehnung der Aeſthetik an einen ihr auswärtigen Ideenkreis liegt, geben wir zu, aber wir können nicht ſelbſtändig machen, was nicht ſelbſtändig iſt. Eine Aeſthetik, welche nicht das Gute, ſondern nur „die Idee“ als höchſtes Princip der Welt verehrt, und in der Schönheit nur die Erſcheinung des formalen Organismus der Idee ſucht, würde allerdings, vom äſthetiſchen Standpunkt angeſehen, genau unter den von Weiße und Viſcher ſelbſt aufgeſtellten Begriff der Häßlichkeit fallen; ſie würde ein untergeordnetes Moment, die Form

der Negativität, zum Ganzen, die abſtracten formalen Werthbedingungen der Erſcheinung zum concreten Zweck des Erſcheinens machen.

Liegt nun das Weſen des Häßlichen überall in einer Verkehrung der wirklichen Werthe, ſo kann doch dieſe ſehr verſchiedene Angriffspunkte wählen, nach deren Bedeutung für uns auch die Stimmungen, welche das überall gleiche Häßliche hervorruft, dennoch ſehr verſchieden ausfallen; bald ekelhaft und widrig, bald furchtbar und entſetzlich, kann es ebenſo reizend und verlockend ſein. Dieſe mannigfaltigen Formen hat von mehr ſyſtematiſchem Geſichtspunkt Roſenkranz in ſeiner Aeſthetik des Häßlichen 1853 unter die drei Hauptbegriffe der Formloſigkeit Incorrektheit und Verbildung zuſammengefaßt, von denen der dritte das Gemeine, das Widrige vom Plumpen bis zum Sataniſchen, endlich die Caricatur als Uebergang zu dem Komiſchen umfaßt, in welches letzte das haltloſe Uebermaß der Häßlichkeit ſich auflöſe.

Auch die Betrachtung des Lächerlichen beginnt Kant mit Hervorhebung des ſubjectiven Eindrucks. Muſik und Stoff zum Lachen ſind ihm zweierlei Arten des Spiels mit äſthetiſchen Ideen oder auch Verſtandesvorſtellungen, wodurch am Ende Nichts gedacht wird und die blos durch ihren Wechſel und dennoch lebhaft vergnügen, wodurch ſie klar zu erkennen geben, daß die Belebung durch beide blos körperlich ſei und das Gefühl der Geſundheit, durch eine jenem Spiel correſpondirende Bewegung der Eingeweide, das ganze für ſo fein und geiſtvoll geprieſene Vergnügen einer aufgeweckten Geſellſchaft ausmacht. Im Lachen entſpringe dieſer Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer geſpannten Erwartung in Nichts; doch müſſe in allen ſolchen Fällen der Spaß immer etwas enthalten, welches auf einen Augenblick täuſchen kann; daher, wenn der Schein in Nichts verſchwindet, das Gemüth wieder zurückſieht, um es noch einmal mit ihm zu verſuchen, und ſo durch ſchnell hinter einander folgende Anſpannung und Abſpannung hin- und zurückgeſchnellt

und in Schwankung gesetzt wird; mit dieser Gemüthsbewegung verbinde sich eine harmonirende inwendige körperliche Bewegung, die unwillkürlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Erheiterung hervorbringt.

Der eine Theil dieser wunderlichen Darstellung, die Erklärung des Lachens, ist später nicht wesentlich überboten worden. Man hat unmittelbar aus der speculativen Bedeutung des Komischen, aus der Vernichtung des Widersprechenden, die in ihm vorgeht, die Nothwendigkeit einer so lebhaften und gerade so gestalteten Mitaffection des Körpers, einer plötzlichen Explosion, die aus den unbekannten Tiefen des Organismus entspringe, ableiten zu können geglaubt; aber warum niest dann der Mensch nicht, oder erbricht sich? Hierauf kann höchstens die Physiologie antworten, daß gerade die Respiration, welche auf kurze Zeit großen Wechsel ihres Rhythmus und ihrer Intensität ohne weitere Folge für die Oekonomie des Lebens verträgt, überhaupt der gewöhnlichste Schauplatz ist, auf welchem Gemüthserschütterungen, in deren Natur kein Ansatz zu einem bestimmten Handeln liegt, den bloßen Aufruhr ihrer Bewegung unschädlich und ohne etwas Bestimmtes zu bewirken, zur Erscheinung zu bringen. Lachen, Seufzen, Schluchzen, Gähnen und zorniges Schnauben sind verschiedene Belege hierfür.

Die Erklärung des Lachens aus Verwandlung gespannter Erwartung in Nichts, noch unverständlicher gemacht durch die Einschärfung, die Erwartung dürfe sich nicht in ihr positives Gegentheil, sondern müsse sich völlig in Nichts verwandeln, drückt offenbar ein richtig Gefühltes unvollkommen aus; sie paßt selbst zu Kants eignen Beispielen schlecht. Anstatt ihrer heben wir eine andere Betrachtung Kants hervor. Man lache über die Einfalt, die es noch nicht versteht, sich zu verstellen und erfreue sich zugleich über die Einfalt der Natur, die jener uns zur Natur gewordenen Verstellungskunst hier einen Streich spielt. Man erwartete die gekünstelte Sitte und den vorsichtig schönen Schein,

und ſiehe! es iſt die unverdorbene Natur, die man anzutreffen gar nicht gewärtig, und der, welcher ſie blicken ließ, auch gar nicht zu entblößen gemeint war. Daß der ſchöne, aber falſche Schein, der gewöhnlich in unſerm Urtheile ſo viel bedeutet, hier plötzlich in Nichts verwandelt, der Schalk in uns gleichſam blosgeſtellt wird, bringt die Bewegung des Gemüths nach zwei entgegengeſetzten Richtungen hervor, die zugleich den Körper heilſam ſchüttelt. Daß aber Etwas, was unendlich beſſer als alle angenommene Sitte iſt, die Lauterkeit der Denkungsart, doch nicht ganz in der menſchlichen Natur erloſchen iſt, miſcht Ernſt und Hochachtung in dieſes Spiel der Urtheilskraft. Weil es aber nur eine auf kurze Zeit ſich hervorthuende Erſcheinung iſt und die Decke der Verſtellungskunſt bald wieder vorgezogen wird, ſo mengt ſich zugleich ein Bedauern darunter, welches eine Rührung der Zärtlichkeit iſt, die ſich mit einem ſolchen gutherzigen Lachen ſehr wohl verbinden läßt und auch wirklich damit gewöhnlich verbindet, zugleich auch demjenigen, der den Stoff dazu hergibt, die Verlegenheit darüber, daß er noch nicht nach Menſchenweiſe gewitzt iſt, zu vergüten pflegt.

Dieſe Stelle enthält in ihrer hübſchen altfränkiſchen Weiſe ſchon viel von dem, was die moderne Dialektik ungenießbarer zu incruſtiren pflegt. Es iſt offenbar das falſche Erhabene, an dem Kant das Lächerliche Rache üben läßt; ſeine pſychologiſch meiſterhafte Schilderung aber läßt das tröſtliche Element, das im Lächerlichen liegt, ebenſo deutlich ſchon hervortreten, wie Solgers allgemeiner gefaßte Erklärung: der Widerſpruch, der im Komiſchen zwiſchen Wirklichkeit und Idee beſtehe, habe zugleich eine Beruhigung in der Wahrnehmung, daß Alles doch zuletzt gemeine Exiſtenz und auch in dieſer die Idee des Schönen überall gegenwärtig iſt, daß wir mithin in unſerer Zeitlichkeit doch immer im Schönen leben. Dies Gefühl, daß die Idee in der Exiſtenz bleibe und wir nie ganz von ihr verſtoßen ſeien, mache uns glücklich und froh.

Auch Jean Paul beginnt die Zergliederung des Lächerlichen mit der Erklärung seines Eindrucks. Dem unendlich Großen, welches Bewunderung, müsse ein unendlich Kleines gegenüberstehen, das die entgegengesetzte Empfindung errege; im moralischen Reiche aber gäbe es kein Kleines; der Mangel der Moralität erzeuge Haß oder Verachtung; zum Haß sei das Lächerliche zu gut, zur Verachtung zu unbedeutend; so bleibe für dasselbe nur das Reich des Verstandes, und zwar aus demselben das Unverständige übrig. Aber um eine Empfindung zu erwecken, müsse das Unverständige sinnlich als Handlung oder Zustand angeschaut werden; dies geschehe, wenn die Handlung als falsches Mittel die Absicht des Verstandes, oder wenn die wirkliche Lage der Umstände als Widerspiel die Meinung des Verstandes über sie Lügen straft. Aber auch so seien wir nicht zu Ende; weder Irrthum und Unwissenheit an sich, noch ihre ausdrucksvollste Anschaulichkeit seien schon lächerlich; hier komme erst der Hauptpunkt: wir leihen dem ungereimt Handelnden unsere Ansicht und Einsicht. Dieser Selbstbetrug, womit wir dem fremden Bestreben eine entgegengesetzte Kenntniß unterlegen, mache es eben erst zu jenem Minimum des Verstandes, zu der unendlichen Ungereimtheit, worüber wir lachen, so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objecte wohne, sondern im Subjecte; aus demselben Grunde endlich seien nur Menschen und unter den Thieren die klügeren, weil nur bei ihnen jene Unterschiebung leicht ist, in ihren verkehrten Handlungen lächerlich. Den Quell des Vergnügens an diesem Lächerlichen aber findet er nicht mit Hobbes in dem Bewußtsein unserer eignen Klugheit, sondern in dem Genusse dreier in Einer Anschauung festgehaltenen Gedankenreihen: der eignen, der fremden und der von uns dem Anderen untergeschobenen. Die Anschaulichkeit des Komischen zwinge uns zum Hinüber- und Herüber-Wechselspiel mit diesen drei Reihen, aber dieser Zwang verliere sich durch die Unvereinbarkeit derselben in heitere Willkür. Das Ko-

miſche ſei alſo der Genuß oder die Phantaſie und Poeſie des ganz für das Freie entbundenen Verſtandes, welcher ſich an drei Schluß- oder Blumenketten ſpielend entwickelt und daran hin- und wiedertanzt.

In dieſen Tanz trete ich nicht mit ein; jene faſt allgemein angenommene Theorie aber von der beſſern Einſicht, die dem ungereimt Handelnden untergeſchoben ſein Handeln lächerlich mache, halte ich für ganz irrig. Wenn Unwiſſenheit an ſich nicht lächerlich iſt, wie anſchaulich auch ihr verkehrtes Benehmen hervortreten mag, ſo wird ſie es auch dadurch nicht, daß ſie bis zum Sinnloſen geſteigert wird, ſo lange ſie dabei eben blos Unwiſſenheit bleibt. Schieben wir dem zweckwidrig Handelnden aber unſere ihm verborgene Kenntniß der Umſtände unter, ſo wird ſeine Handlungsweiſe, da wir ſie jetzt als durch Beachtung dieſer Umſtände gelenkte und gleichwohl noch ebenſo zweckwidrige denken müſſen, zwar für uns in ihrer Dummheit unbegreiflich, aber eben weil wir Nichts mehr von ihr begreifen und uns nicht mehr in ſie zu verſetzen wiſſen, hört ſie ganz auf, äſthetiſch auf uns zu wirken. Wenn gleichwohl in tauſend Beiſpielen, die Jedem ſofort einfallen, Jean Paul Recht zu behalten ſcheint, ſo rührt dies davon her, daß wir in ihnen allen einen andern Nebengedanken über das lächerliche Subject mitdenken; nicht die Kenntniß dieſer beſtimmten Lage der Umſtände ſchreiben wir ihm zu, ſondern das gravitätiſche Bewußtſein, ein Weſen zu ſein, welches überhaupt Abſichten zu faſſen und dieſe unter beliebigen Umſtänden paſſend und angemeſſen zu verwirklichen die allgemeine, bleibende, immer gegenwärtige Befähigung habe. Das heißt mit andern Worten: das Lächerliche liegt eben gar nicht allein im Reiche des Verſtandes, ſondern kommt überall erſt zum Vorſchein, wo das Handelnde einen Willen hat, durch den es aus ſich ſelbſt heraus und zugleich den Umſtänden angemeſſen, eine Wirklichkeit hervorbringen zu können gar nicht zweifelt. Dieſen Willen und das Bewußtſein, ihn zu haben,

ſchieben wir überall dem lächerlichen Objecte unter, dagegen jene unſere Kenntniß der beſtimmten Umſtände, gegen welche ſein Handeln verſtößt, keineswegs.

In vielen Fällen wird das Bewußtſein des geiſtigen Weſens, unabhängiger und ſelbſtändiger Wille zu ſein, dem die Dinge ſich fügen müſſen, in beſonderer Lebendigkeit gedacht; dieſe vermeintliche Erhabenheit des Subjects, wenn ſie durch eben die Umſtände, über die ſie ſo weit hinaus zu ſein glaubte, plötzlich zu Falle gebracht wird, liefert die ausdrucksvollſten Beiſpiele des Lächerlichen; hinzugedacht freilich die Beſchränkung, daß jenes Bewußtſein nicht in wirklicher ſittlicher Erhebung erhaben iſt, ſondern in falſchen Beſtrebungen ſich ſo dünkt, oder formell ohne inhaltvolle Abſicht überhaupt nur im Genuſſe ſeiner Fähigkeit ſchwelgt. Und hierher gehören alle jene Fälle des Lächerlichen, die aus unterbrochener Feierlichkeit und Convenienz entſpringen oder aus der plötzlichen Täuſchung eines aufmerkſam und abſichtlich concentrirten Strebens, das unerwartet bei dem Gegentheil ſeines Wunſches anlangt. Aber es iſt nicht nöthig, daß das Erhabene, das zu Falle kommen ſoll, überall in ausdrücklicher Selbſtbewußtheit einer ihres Erfolgs ſichern Abſicht beſtehe; der Menſch und das klügere Thier, ſo wie ſie gehn und ſtehn, wandeln mit dem ſtillen Anſpruch herum, jedenfalls wenigſtens über ihren Körper ſouverain zu herrſchen und über ſeine Fähigkeiten frei zu verfügen. Sie erſcheinen uns beide lächerlich, wenn der phyſiologiſche Mechanismus plötzlich dieſe Herrſchaft unterbricht und ihre Bewegungen, indem ſie mit ſelbſtgewiſſer Leichtigkeit ihrem Ziele zuſtreben, zu einem unliebſamen Ende führt; der Menſch noch lächerlicher, wenn er ſein nächſtes Eigenthum, den Lauf ſeiner Gedanken und ihren Ausdruck, nicht in ſeiner Hand hat, ſondern durch mechaniſche Aſſociationen der Vorſtellungen, durch angewöhnte Bewegungen ſeiner Organe oder Unfügſamkeit derſelben, zum Verwechſeln der Worte, zu unpaſſenden Schlüſſen angefangener Reden, zum Ausſprechen des hellen Widerſinns ge-

trieben wird, um so mehr natürlich, je deutlicher sich seine Intention, hier nach tief angelegten Plauen zu verfahren, in seinem Benehmen ausgesprochen hat. Auf alle diese Fälle paßt eine Definition des Lächerlichen von St. Schütze (Versuch einer Theorie des Komischen. Leipzig 1817), die nicht mit Unrecht Vischer als vorzüglich hervorhebt: es sei Wahrnehmung eines Spiels, welches die Natur mit dem Menschen treibe, während er frei zu handeln glaube oder strebe. Zur Natur, d. h. zu dem, was seinen eignen irgendwie beschaffenen Gesetzen folgend dem Anspruch des Einzelnen auf wirksame Freiheit entgegensteht, kann hier die ganze Außenwelt, mit ihr also auch die Summe der andern Einzelnen gezählt werden, deren geistige Regsamkeit und Willkür die Erfolge jenes ersten durchkreuzt. Doch werden wir finden, daß der reinere Genuß des Lächerlichen nicht durch diesen Conflict, sondern durch den zwischen der unbewußt wirkenden Naturnothwendigkeit und dem hochtrabenden Anspruch auf Freiheit entsteht, und auch hier hauptsächlich dann, wenn es gar nicht große und mächtige Naturwirkungen sind, an denen die individuelle Berechnung scheitert, sondern die kleinen, für sich bedeutungslosen, unbeabsichtigten Ausläufer, welche diese Nothwendigkeit als gewöhnlichen Zufall zwischen die Bestrebungen der Freiheit hineinschiebt.

Man kann endlich dieser Ansicht einwerfen, sie erkläre doch nur Lächerliches, das in irgend einer Art des Handelns bestehe, aber nicht den großen Genuß, den uns bloße Wortspiele, witzige Antithesen und Aehnliches gewähren. Allein auch in den Begriffen, noch vielmehr in den Namen, durch die wir sie sprachlich zu verfestigen suchen, liegt ein gewisser Anspruch auf erhabene Selbständigkeit, Abgeschlossenheit und Eigenthümlichkeit, der durch jene Spiele des Witzes ganz ähnlich verspottet wird. Sie machen klar, daß der Inhalt des einen Begriffs, der sich für etwas ganz Individuelles und Unvergleichliches gab, zwar nicht ganz, aber nach irgend einem bedeutsamen Theile seines Wesens durch

Worte bezeichnet werden kann, die, allerdings oft in anderem Sinne, zur Bezeichnung auch eines andern Inhalts dienen, mit welchem zusammenfallen jener erste höchlich verschmähen würde. Daß der Wortwitz häufig auf bloßer Doppeldeutigkeit der Worte beruht, ändert daran Nichts; denn ein Wort könnte nicht zwei Bedeutungen haben, ohne daß diese beiden in irgend einem dritten Vergleichungspunkte zusammenträfen; der Witz wird nur um so komischer, je näher dieser Vergleichungspunkt liegt, der so zwei steif sich gegeneinander abgrenzende Begriffe gegen ihren Willen unter denselben Gesichtspunkt unterduckt. Auch der komische Reiz der Antithesen, wie jener schweren Verläumdung, daß außerordentliche Professoren nichts Ordentliches, ordentliche nichts Außerordentliches wüßten, beruht doch darauf, daß selbst die gravitätischen logischen Formen, die immer nur die ernsteste Wahrheit zu erzielen vorgeben, so aufs Eis geführt werden, daß aus ihrer regelrechten Anwendung der reine blühende Unsinn, oder mit besonderer Bosheit, wie in diesem Fall, eine unerwartete Harmonie des Irrthums in sich selbst zu Tage kommt.

Nach diesen Bemerkungen würden wir natürlich finden, wenn die dialektische Aesthetik vom Erhabenen unmittelbar zu seinem Widerspiele, dem Lächerlichen, übergegangen wäre. Doch ist dies nicht ganz so geschehen. Weiße nimmt seinen Weg durch das Häßliche, welches, obgleich nichtig an sich, doch, um als Moment in die Idee einzutreten, als dieses Verschwindende und Nichtige sich ausdrücklich darstellen müsse; dies geschehe durch die Komik. Bohtz (über das Komische. Göttingen 1844) nähert sich dem gleichen Ziele durch eine dialektische Gliederung des Häßlichen selbst; er unterscheidet die Häßlichkeit, die in ihrer Verzerrung der Schönheit das ideale Moment noch auffallend hervortreten läßt und deshalb Berührungen mit dem Erhabenen hat: das Dämonische; dann das Häßliche, welches durch die ihm inwohnende Unwahrheit das positive Moment ganz zurückdrängt und dagegen den gleißnerischen Schein grell zur Schau stellt: das

Geſpenſtige; endlich könne die Unwahrheit in ſo roher plumper Geſtalt auftreten, daß ſie ohnmächtig, unſchädlich erſcheint und im Kontraſt mit der Wahrheit des wirklichen Lebens Lachen erweckt: die Caricatur. Auch Viſcher benutzt das Häßliche wenigſtens als Durchgang. Im Erhabenen hatte die Idee das Bild erdrückt; das Weſen des Schönen erfordere nun völlige Genugthuung für das verkürzte Recht des Bildes und dieſe könne nur in einer negativen Stellung beſtehen, die nun ſich das Bild gegen die Idee gibt, indem es ſich der Durchdringung mit derſelben widerſetzt und ohne ſie als das Ganze behauptet. Dieſe an ſich ganz billige Revanche, ſeinerſeits gegen die Idee widerborſtig zu ſein, geht aber doch dem Bilde, das durch ſie häßlich wird, nicht gut aus; denn wiewohl das Bild ohne die Idee das Ganze zu ſein behaupte, ſo bleibe dieſe doch in Wahrheit die lebendige und bildende Macht der Einzelheit, und indem das häßliche Individuum ſich anmaße, ſchön (?) zu ſein, geſtehe es die Schönheit, alſo die Idee, die es doch von ſich ausſchließt, als das Geltende zu. Dies habe jedoch nicht die Folge, daß das Häßliche in ſeinem Widerſpruch gegen die Idee nachlaſſe; negirt werde dieſe fortwährend; da ſie aber doch durch jenes Zugeſtändniß als dem Häßlichen ſelbſt inwohnend bejaht werde, ſo treffe die Negation die Idee nur als ſolche, welche ſich die Miene gebe, ſich vom Bilde loszureißen und in das Unendliche zu entfernen, d. h. die Idee in der Form der Erhabenheit. Der Sinn ſei alſo: Die Negation des Endlichen, die im Erhabenen liegt, d. h. die Entfremdung der Idee als einer über die Grenze übergreifenden und daher von außen kommenden zu negiren und vielmehr gelten zu machen, daß das Bild trotz ſeiner allen Brechungen des Zufalls hingegebenen Einzelnheit völlig im Beſitze der Idee iſt. Das Ganze dieſer Bewegung ſei das Komiſche.

Dies letzte mag ſo zugegeben werden, daß das Ganze der Gemüthsbewegung, die den komiſchen Genuß bildet, die Reſle-

xionen allerdings einschließt, die Vischer hier nach Solgers Vorgang entwickelt hat. Denn gewiß gehört zu diesem Ganzen dieses Element der Harmlosigkeit und des Trostes, daß der Widerspruch, der im Lächerlichen stattfindet, nicht im Allgemeinen den Triumph des Widersinns anzeigt, sondern innerhalb der unerschütterten allgemeinen Herrschaft des Sinnes und der Vernunft unschädlich aufblitzt. Aber es scheint mir doch, daß diese Dialektik jenes Ganze des Komischen nicht an seinem verständlichsten Ende anfaßt; das Nächste, was wir im Lächerlichen empfinden, ist umgekehrt dies, daß das Einzelne ganz gewiß die Idee, die es in sich zu fassen meinte, *nicht* in sich faßt, sondern als Einzelnes ganz aus dem Besitze der Idee, nämlich als Besitzer, herausfällt; ein Zweites ist es erst, daß es trotzdem im Besitze der Idee, nämlich als Besessenes, bleibt. Es war eben keine glückliche, in dieser Allgemeinheit in der That kaum verständliche Behauptung, daß das Häßliche sich anmaße, *schön* zu sein; ging die Häßlichkeit aus der Negativität des Einzelnen gegen die Idee hervor, so bestand sie darin, daß das Häßliche sich als selbstgenügsam und selbständig, also als *erhaben* darstellte; *diesen* Dünkel ihm zu dämpfen ist sein Uebergang ins Lächerliche bestimmt.

Hat es überhaupt einigen Reiz, einer befriedigenden dialektischen Anordnung der ästhetischen Grundbegriffe nachzusinnen, welche ich hier behandelt habe, so erlaube ich mir folgenden Vorschlag. Der dialektische Fortschritt scheint mir nicht nothwendig einen überall gleich dünnen Faden bilden zu müssen, sondern der weitern Verzierung fähig zu sein, zwischen dem ersten und dritten Moment, wie zwischen zwei zusammengezogenen Knoten ein aufgebauschtes Mittelglied zu bilden. Als Andersein oder als Moment des Gegensatzes hat ja gewiß das zweite Glied das Recht, auch formell als eine Vielheit sich vom ersten und dritten als Einheiten zu unterscheiden. Dann stände die Sache so. Als Ausgangspunkt einer dialektischen Trias würden wir

den Begriff der Schönheit überhaupt benutzen, indem wir vorausſetzten, es ſei nachgewieſen, daß dieſer Begriff der reinen Schönheit nur eine abſtracte Forderung von Uebereinſtimmung zwiſchen Idee und Erſcheinung ſei, die ebenſo, wie Farbe nur in Roth Grün Gelb wirklich wird, Erfüllung und Anſchaulichkeit nur in einer characteriſtiſchen Einzelgeſtalt finde. Das zweite Moment beſtände dann aus der großen Reihe der oben unterſchiedenen Formen der Schönheit mit den beiden Polen der Erhabenheit und der Häßlichkeit, in welche die Schönheit endet, wenn ſie entweder der Idee oder dem characteriſtiſchen Naturell ihres Trägers zu großes Uebergewicht läßt. Hierbei würde nicht auffallen, daß das Erhabene, als parteiiſch für das edlere Glied, die Idee, äſthetiſch löblich, das Häßliche, den negativen Pol bildend und das Unedlere bevorzugend, tadelhaft gefunden wird; ohnehin würden ja dieſe beiden nur die Endpunkte einer Reihe bilden, in deren Gliedern Gutes und Schlimmes ſehr verſchieden gemiſcht iſt. Durch das Lächerliche als einſchnürenden Ring ginge dann dies zweite Glied in das dritte, die zugleich characteriſtiſche und harmoniſche Schönheit über. In ihr würde die kalte und farbloſe Erhabenheit der Idee durch den eigenthümlichen Lebenstrieb einer endlichen Wirklichkeit, der ſich freiwillig und vollſtändig der Idee hingibt, erwärmt und zu farbigem Glanze verklärt.

Fünftes Kapitel.

Die äſthetiſchen Stimmungen der Phantaſie.

Schiller über das Naive und Sentimentale; und über Realismus und Idealismus. — Der Spieltrieb bei Schiller und der Begriff der Ironie. Ironie bei Fr. Schlegel und Solger. — Die romantiſche Schule. — Der Humor nach J. Paul und Solger. — Forderung einer univerſalen Komik bei Weiße und Viſcher. — Bedenken hierüber.

Die Gegenſtände der äſthetiſchen Beurtheilung wirft uns die Erfahrung des Lebens unzuſammenhängend in den Weg: bald erfreut uns der Reiz des Ebenmaßes und der Harmonie, bald ſchreckt uns Häßliches; hier begegnet uns Erhabnes, dort die Nichtigkeit des Lächerlichen. Aber ſo wenig die Erkenntniß der Welt ſich mit der Auffaſſung der vereinzelten Wahrnehmungen begnügt, ſo wenig mag das Gemüth nur abwechſelnd die verſchiedenen Werthe der Dinge auf ſich wirken laſſen; wie der Verſtand Zuſammenhang der Erſcheinungen ſucht, ſo ſtrebt auch das Gemüth, das Ganze der Dinge als äſthetiſche Einheit ſeines äſthetiſch Mannigfachen zu empfinden. Der zuſammenfaſſenden Weltanſichten, in denen ſich dieſe Sehnſucht Befriedigung gibt, werde ich bald zu gedenken haben; theils die Natur der Sache, theils die Geſchichte der Wiſſenſchaft, die ich zu erzählen habe, veranlaßt mich, zuvor die verſchiedenen Stimmungen der Phantaſie zu betrachten, welche zur Entwerfung jener Weltbilder als Organe dienen.

Auch die theoretiſche Erkenntniß der Welt vertieft ſich, ehe ſie abſchließende Ergebniſſe gewinnt, in methodiſch verſchiedene Unterſuchungsweiſen, deren jede von den verſchiedenen Fäden, aus denen der ganze Zuſammenhang der Wirklichkeit beſteht, nur einen einſeitig aber vollſtändig in alle ſeine Verſchlingungen ver-

folgt: mechaniſche Unterſuchungen über die Wechſelverknüpfung aller Kräfte ſtehen neben zuſammenhängenden Deutungen aller Zwecke des Geſchehens, mathematiſche Berechnungen der Möglichkeit der Ereigniſſe neben Ableitungen ihrer Nothwendigkeit aus dem Gebote von Ideen. Man wird abrechnen müſſen, was die Verſchiedenheit des Erkennens von der äſthetiſchen Beurtheilung in meine Vergleichung Unzutreffendes bringt; im Ganzen aber wird man jenen verſchiedenen Standpunkten der unterſuchenden Wiſſenſchaft verſchiedene bleibend gewordene Stimmungen der Phantaſie entgegenſtellen können, mit denen das Gemüth alle Dinge äſthetiſch auffaſſen zu müſſen, und ihre äſthetiſche Geſammtwürdigung leiſten zu können meint.

An eine Bemerkung Kants über den Eindruck, den uns Schönheit macht, wenn ſie als Naturwirkung auftritt, hat Schiller die erſte uns hier reizende Unterſuchung, ſeine denkwürdige Unterſcheidung des Naiven und des Sentimentalen, angeknüpft. Kants eigner Gedanke, flüchtig hingeworfen und wenig ausgeführt, zielt eigentlich nach anderer Richtung, als nach welcher Schiller ihn fortſetzt. Es intereſſire die Vernunft, bemerkt Kant, daß die Ideen auch objective Realität haben; an jeder Aeußerung der Natur von jener geſetzlichen Uebereinſtimmung ihres Mannigfachen, an welche ſich unſer äſthetiſches Wohlgefallen knüpfe, nehme daher das Gemüth noch ein anderes Intereſſe, welches der Verwandtſchaft nach moraliſch ſei. Das ſolle nicht heißen: eine Naturerſcheinung intereſſe durch ihre Schönheit nur, ſofern ihr eine moraliſche Idee beigeſellt werde; vielmehr diejenige Eigenſchaft derſelben an ſich ſelbſt intereſſire unmittelbar, durch die ſie eine ſolche Beigeſellung möglich mache, oder ſich zu einer ſolchen qualificire. Man ſieht: daran erfreut ſich Kant, daß uns die Natur Veranlaſſung gibt anzunehmen, die Schönheit, welche zunächſt nur in unſerer Auffaſſung oder in unſerem Genuſſe vorhanden iſt, ſei auch in ihr ſelbſt als eine Wirklichkeit vorhanden, die durch unſern Genuß nur für uns aufgefun-

den wird. Deshalb verſchwinde der Reiz, ſobald das, was zuerſt natürliche Lebendigkeit, alſo Theil der äußern Wirklichkeit ſchien, hinterher ſich doch wieder nur als Kunſtſtück einer Abſicht ausweiſt, deren Erzeugniſſe, wie ſchön ſie auch immer ſeien, doch in der Wirklichkeit nicht als deren legitime Beſtandtheile mitzählen. Der natürliche Geſang der Vögel entzücke uns als Ausdruck ihrer fröhlichen Zufriedenheit mit ihrer Exiſtenz; der täuſchend nachgeahmte Schlag der Nachtigall rühre Niemand, ſobald das Geheimniß verrathen ſei.

Schiller, mit ſeiner vorwiegenden Theilnahme für das ſittliche Element in allen Betrachtungen, gibt dieſem Gedanken von vorn herein eine andere Wendung. Damit jene Freude an der Natur entſtehe, ſcheint ihm nicht hinzureichen, daß dieſe eben Natur ſei, ſondern ſie müſſe zugleich mit der Kunſt oder der Abſicht in Contraſt ſtehen und beide beſchämen. So ſtellt ſich Schiller, im Gegenſatze zu Kant, der ſich unbefangen über die Naturwüchſigkeit der Schönheit freute, zu der ganzen Frage von Anfang an auf jenen Standpunkt, den er ſelbſt in dieſer Abhandlung als den der ſentimentalen Theilnahme an der Natur von dem ihres naiven Genuſſes zu unterſcheiden ſucht. Wir lieben nach ihm an den Gegenſtänden der Natur das ſtille ſchaffende Leben, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit ſich ſelbſt. Sie ſind, was wir waren; ſie ſind was wir wieder werden ſollen; wir waren Natur wie ſie, und unſere Cultur ſoll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen. Sie ſind alſo zugleich Darſtellungen unſerer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Theuerſte bleibt, daher ſie uns mit einer gewiſſen Wehmuth erfüllen; zugleich ſind ſie Darſtellungen unſerer Vollendung im Ideale, daher ſie uns in eine erhabene Rührung verſetzen. Aber ihre Vollkommenheit iſt nicht ihr Verdienſt, weil ſie nicht das Werk ihrer Wahl iſt; wir erblicken in ihrer willenloſen Vollkommenheit das was uns abgeht und wonach wir ringen ſollen, aber wir fühlen in

uns den Vorzug der Freiheit, die auch die Annäherung ſchon zum Ziele ein Verdienſt werden läßt; ſo ſtellen die Naturerſcheinungen uns unſere ideale Vollendung dar, ohne uns doch zu beſchämen.

Dem Wortlaut nach widerſpricht dieſer Schluß dem Anfang, der den Eindruck der Natur auf Beſchämung der Abſicht gründete; doch ſpricht hier Schiller von der unbeſeelten Natur, während er dort an die Natürlichkeit des ſittlichen Verhaltens dachte. Die äußere Natur, zu keiner Fortentwicklung beſtimmt, iſt immer was ſie iſt: natürlich; nur in dem Geiſte, der ſich ſelbſt fortbildet und verbildet, iſt Naivetät zu finden, als eine Kindlichkeit oder Natürlichkeit des Benehmens da wo ſie nicht mehr erwartet wird, und wo ſie zugleich Recht hat in ihrem Gegenſatz zu der Bildung, gegen welche ſie verſtößt. Mit Feinheit unterſcheidet Schiller zwei Arten ihres Hervortretens. Im Naiven der Ueberraſchung bricht die im Menſchen wirkende Natur gegen ſeinen Willen die Geſetze der Convenienz, und eine ſolche Perſon, zur Beſinnung gebracht, wird über ſich erſchrecken; im Naiven der Geſinnung handelt der natürliche Character des Menſchen übereinſtimmend mit ſich ſelbſt im argloſen Gegenſatze gegen die herkömmliche Meinung, und der ſo Handelnde wird, aufmerkſam gemacht, nur über die Menſchen und ihre Verwunderung erſtaunen. Beide Fälle gewähren uns Vergnügen, denn in beiden hat die Natur Recht und behält Recht; aber nur der letzte gibt zugleich der Perſon Ehre, während im erſten unwillkürliche Aufrichtigkeit der Natur ihr Schande macht.

Zur Betrachtung nun ſowohl der äußern Natur als des ſittlichen Geiſtes kommen wir nach Schiller mit verſchiedener Stimmung der Phantaſie. Wir verhalten uns ſentimental zu beiden, wenn die ſtets uns begleitende Erinnerung an unſere eigene Beſtimmung und die Vorausſetzung eines Zieles, das auch der Welt im Ganzen geſetzt iſt, uns verhindert, Dinge und Ereigniſſe zu nehmen, wie ſie ſind, und uns nöthigt, ſie mit ihrem

Ideale zu vergleichen. Worüber die unbefangene Auffaſſung hinweggleitet wie über etwas, das nicht anders zu ſein braucht, als es iſt, darin findet dieſe Vergleichung Mängel, die zur Sehnſucht nach einem nicht wirklichen Beſſeren treiben; wo aber die Erſcheinungen dem genügen, was wir von ihnen verlangen zu müſſen glauben, da wirkt dieſe Uebereinſtimmung rührender und mit größerem Gewicht auf uns, gehoben durch das Bewußtſein nicht allein der Möglichkeit, ſondern der Gewöhnlichkeit eines hier glücklich vermiedenen Gegenſatzes. Für Mängel und Vorzüge der Wirklichkeit in erhöhtem Grade empfänglich, ſuchen wir empfindſam die Einfachheit *idylliſcher* Schönheit und unverfälſchter Natur auf, beklagen *elegiſch* die unvermeidlichen Uebel, welche der Lauf der Dinge im natürlichen und geſelligen Leben mit ſich führt, oder verfolgen *ſatyriſch* die Unvollkommenheiten, welche zu dieſen die mißbrauchte Freiheit des menſchlichen Handelns ohne Noth hinzufügt. Es iſt unnöthig, dies Bild der ſentimentalen Stimmung weiter auszumalen, denn Schillers ſcharfe Zeichnung hat es für immer feſtgeſtellt; nicht durch poſitive Züge ebenſo deutlich bezeichnet hat er ihr Gegenbild, die naive Stimmung; was ſie ſei, müſſen wir aus verſchiedenen Stellen ſeiner etwas verſchlungenen Darſtellung entnehmen.

Bekannt iſt Schillers Frage nach dem Grunde des geringen Antheils, den die alte Kunſt an der Naturſchönheit nahm. Er meinte nicht, daß die Alten der Empfänglichkeit für ſie überhaupt ermangelt hätten; nur daß ihnen die tiefe, ſchwärmeriſche und leidenſchaftliche Theilnahme fremd geweſen ſei, welche ſich für die Natur auch in der modernen Menſchheit erſt ſpät zu regen angefangen hat. Und dieſe Behauptung wird allerdings keine Stellenſammlung aus alten Dichtern widerlegen. Aber Bedenken erregt ſeine Antwort: das Alterthum habe in zu inniger Gemeinſchaft mit der Natur gelebt, um nach ihr die Sehnſucht zu empfinden, die in uns aus dem Bewußtſein, ihr ferner zu ſtehen, entſpringe. Worin ſoll doch dieſe innigere Gemeinſchaft mit der

Natur beſtanden haben? Wohl war das Leben damals weniger häuslich und zurückgezogen, ſondern öffentlicher und geſelliger, aber deshalb war es kein innigerer Umgang mit der Natur. Hätte aber dieſe Lebensweiſe nebenbei dem Menſchen die Naturerſcheinungen öfter vorgeführt und ihn mit ihnen vertrauter gemacht, ſo möchte wohl dieſe Gewohnheit den Reiz derſelben für ungebildete Gemüther damals ebenſo ſehr, aber für gebildete damals ebenſo wenig wie jetzt abgeſtumpft haben.

Es muß offenbar in dem geiſtigen Leben der Alten ein Grund gelegen haben, der ihre Stellung zur Natur bedingte. Auch ſucht ihn Schiller hier; aber er findet ihn wieder in einer größeren Naturmäßigkeit dieſes Lebens. Bei den alten Griechen ſei die Cultur nicht ſo weit ausgeartet, daß die Natur darüber verlaſſen worden wäre; der ganze Bau ihres geſellſchaftlichen Lebens ſei auf Empfindungen, nicht auf einem Machwerk der Kunſt, errichtet geweſen. Es iſt ſchwer zu ſagen, von welcher Zeit des Alterthums dieſe Behauptung gelten könnte. Hat je ein Volk nicht naturwüchſig hingelebt, ſondern ſeine perſönliche, geſellige und ſtaatliche Ausbildung mit Bewußtſein und Abſichtlichkeit nicht nach naturläufigen Empfindungen, vielmehr nach Grundſätzen gelenkt, die nur gebildetes Nachſinnen lehren konnte, ſo waren dies eben die Griechen; faſt Nichts iſt Natur in ihnen, faſt Alles Erziehung, Zucht, Disciplin oder Machwerk der Kunſt, wie Schiller es tadelnd, wir im Gegentheil lobend nennen. Hätten die Griechen nun auf dieſem Wege der Selbſterziehung das Glück gehabt, immer in Uebereinſtimmung mit der Natur zu bleiben, ſo würde doch ſchon dieſe Gewohnheit, natürliche Verhältniſſe mit ſelbſtbewußter Abſicht wiederzuerzeugen, ihnen Grund genug gegeben haben, der äußern Natur eine aufmerkſame Theilnahme zu widmen. Aber ſie hatten ſogar allen Grund zu ſentimentaler und leidenſchaftlicher Theilnahme für ſie: denn die beſtändige Ruheloſigkeit ihrer geſelligen und politiſchen Zuſtände zeigt, daß ihre künſtliche Bildung jene feſte Ordnung und

Harmonie allgemeiner Befriedigung nicht ſchaffen konnte, deren Bild ihnen die äußere Natur ebenſo wie jetzt uns darbot. Steigerte ſich nun dennoch ihre Empfänglichkeit für Naturſchönheit bis zu dieſer Leidenſchaftlichkeit nicht, ſo lag der Grund nur darin, daß ihr ganzes Streben ſich im öffentlichen Leben und in der Erziehung des Mannes zum Bürger erſchöpfte. Deswegen hatten ſie wenig Sinn für die Natur, die kein politiſches Leben kennt; deswegen ruhte ihr Blick nicht, wie Schiller von unſerer Zeit ſagen kann, mit Ehrfurcht auf dem Kinde, das noch eine Unendlichkeit ahnungsvoll verſpricht; es kam vielmehr in ihren Geſichtskreis faſt erſt dann, wenn es zur öffentlichen Gemeinſchaft in Beziehung trat; deswegen beklagen ihre Dichter zwar die vergangnen Jahre der Kraft, die ſich gelten machen kann, aber nicht den entſchwundenen unvergleichlichen Zauber der phantaſiewarmen Jugend; deshalb endlich reizte auch das Naive des Benehmens ihre Aufmerkſamkeit faſt nur zum Spott; denn wie natürlich es auch immer war, ſo lag in ihren Augen darin nur ein Fehler: es war amuſiſch, ungebildet, nur Natur, nicht Erziehung. Auch in der übrigen Weltbetrachtung fehlten ihnen die Antriebe zur ſentimentalen Stimmung nicht deshalb, weil ihr ganzes Daſein natürlicher geweſen wäre; wenigſtens nicht, weil es eine Natürlichkeit gehabt hätte, die man zu preiſen genöthigt wäre. Der Gedanke einer überirdiſchen Beſtimmung durchdrang ihr Leben nicht; die Ueberzeugung von einem ewigen Werth der Perſönlichkeit beunruhigte ſie nicht; das Verhältniß der Geſchlechter faßten ſie allerdings ſo, wie die Natur, die ſchlechteſte Lehrerin hierin, es zu faſſen anleitet. Dieſe drei Gedanken, die ich andeutete, ſind aber die Wurzeln im Gemüthe, aus denen die ſentimentale Stimmung der Weltbetrachtung immer erwachſen iſt; ihre geringe Macht im Alterthum iſt die Urſache des nicht durchgängigen Fehlens, aber der Seltenheit dieſer Stimmung.

Ich hebe dies hervor, weil eine hiermit zuſammenhängende Unſicherheit Schillers ganze Darſtellung trübt. Wer die ſenti-

mentale Stimmung nur aus verlorener Natürlichkeit herleitet, faßt sie als Etwas, das eigentlich nicht sein sollte, als Folge eines Rückschrittes der Cultur. Diesen Stein des Mißverständnisses, den Schiller sich am Anfang selbst in den Weg geworfen, sehen wir ihn dann beständig hin- und herwälzen: seine richtigen Ueberzeugungen streiten überall mit den Folgerungen aus diesem Anfang. Er spricht aus, daß unsere Bestimmung zu freier Selbstentwicklung den Untergang jener Natürlichkeit nothwendig machte, aber er sieht ihn dennoch elegisch als eine zu beklagende Nothwendigkeit an; so sehr er selbst die Stimmung rechtfertigt, die alle Wahrnehmung an Idealen mißt, so bleibt er doch dabei, nur die Kümmerlichkeit, Kläglichkeit und Naturwidrigkeit der späteren Zeiten habe uns in diese Stimmung versetzt; sein dichterisches Selbstgefühl empört sich dagegen, daß unwiderruflich alle sentimentale Kunst der Gegenwart Nichts sein soll gegen die naive des Alterthums, aber seine Betrachtungen haben doch hier immer die Farbe eines Entschuldigungsversuchs; er sucht abzuwägen, durch welche eigenthümlichen Vortheile die Werke der sentimentalen Zeit sich neben denen der antiken Naivetät behaupten können; im Ganzen bleibt die naive Stimmung die einzig künstlerisch vollberechtigte.

Fragt man nun um so dringender, worin der Vorzug dieser Naivetät bestehe, so wird man Schiller nicht ganz davon freisprechen können, die Stimmung der Phantasie, welche der Weltbetrachtung zu Grunde liegt, mit dem künstlerischen Vortrag ihrer Ergebnisse verwechselt zu haben. Was er an den Alten rühmt, ist die plastische Objectivität ihrer Darstellung, die sich begnügt, scharf gezeichnete Erscheinungen des äußern und innern Lebens für sich sprechen zu lassen und von ihnen die Anregung von Gefühlen zu erwarten, denen sie eben deshalb keinen besondern Ausdruck gibt. Der sentimentalen Stimmung dagegen schreibt er als selbstverständlich zu, daß sie die ganze vorbereitende Arbeit der Gemüthsbewegung, durch welche der Künstler sein künstlerisch

geſtaltbares Ergebniß gewinnt, in die Darſtellung vergleichend, reflectirend, ſich ſelbſt deutend und beleuchtend übertrage. Aber ohne zu verkennen, daß eine Weltbetrachtung, die alles Erſcheinende an Idealen zu meſſen gewohnt iſt, zu dieſer Subjectivität des Vortrags leicht verführt, müſſen wir doch behaupten, daß in der Natur der Sache keine Nöthigung zu dieſem Fehler liegt. Auch die Alten haben doch in ihrer lyriſchen und dramatiſchen Poeſie nicht immer blos plaſtiſche Bilder ohne Hindeutung auf Ideen und Ideale dargeſtellt, ſondern die ſtürmiſchen und kämpfenden Bewegungen des menſchlichen Gemüths im Widerſtreit ſeiner Meinungen Hoffnungen und Befürchtungen ſind auch für ſie Gegenſtand des Ausdrucks geweſen; warum ſollte der ſentimentalen Weltbetrachtung verſagt ſein, ihre Ergebniſſe mit demſelben Grade der Objectivität auszudrücken? Schiller fühlt dies ſehr wohl; aber ſein richtiges Gefühl führt ihn in Folge der früheren Unklarheit zu dem ſeltſamen Ausſpruch, Homer unter den Alten und Shakeſpear unter den Neuern als völlig Eins in dieſem Characterzuge der Naivetät zu bezeichnen. Man kann dies nur begreifen, wenn man unter Naivetät die Objectivität der künſtleriſchen Darſtellung verſteht, denn übrigens wird ſchwerlich Jemand bezweifeln, daß eben Shakeſpear als Vertreter der ſentimentalen Weltbetrachtung dem Alterthum gegenüber zu ſtellen iſt. Aber von dem Fehler einer geſtaltungsunkräftigen Empfindſamkeit, die ihre kleinen Gefühle und Reizbarkeiten, ihre hochfliegenden Schwärmereien und Ahnungen als pſychologiſche Rohproducte der Welt anbot, ohne ſie zu einem feſten und ſichern Geſammtergebniß verbinden zu können, von dieſem Fehler war die deutſche Poeſie eben vor Schiller durchdrungen geweſen, und der Rückblick auf dieſe unangenehme Wirklichkeit verführt ihn, hier Unvermeidlichkeiten zu ſehen, wo nur die Verführung zum Irrthum groß war.

Denn zu jener Empfindſamkeit, welcher im üblen Sinne der Name der Sentimentalität geblieben iſt, wird das Gemüth dann

leicht geführt, wenn es das Ganze seiner ästhetischen Weltansicht durch eigne Thätigkeit erfinden muß, ohne in der Bildung seines Zeitalters oder seiner Nation eine Summe unangezweifelter Vorurtheile anzutreffen, welche ihm die feststehenden Grenzen für die Bewegungen seiner Phantasie vorzeichnen. In diesem Falle befindet sich allerdings im Allgemeinen die moderne Welt gegenüber der Blüthezeit des Alterthums; die größere Mannigfaltigkeit und zum Theil die Unsicherheit der höher gewählten Gesichtspunkte, von denen aus sie das Leben und die Welt betrachtet, läßt ihr nicht nur eine vielfarbigere Beleuchtung aller Dinge zu, als die Einmüthigkeit der nationalen Lebensansicht sie den Alten gestattete, sondern verführt auch zu größerer Subjectivität in der Darstellung ästhetischer Ergebnisse, welche Eigenthum des Subjects, durch seine individuelle Phantasie errungen, nicht bekanntes Gemeingut sind, auf das man sich stillschweigend berufen könnte. Wo die Zersplitterung des allgemeinen Bewußtseins nicht so weit fortgeschritten ist, sondern die Vorurtheile der nationalen Lebenssitte noch stark genug geblieben sind, da findet, wie in den Volksliedern der verschiedensten Stämme, trotz der wesentlich sentimentalen Färbung der gesammten Weltansicht, die Darstellung doch jenen naiven Ton der Objectivität wieder. In dieser widerspruchlosen Beherrschung der ganzen Phantasie durch einen feststehenden Inhalt der Sitte, in den sie so eingetaucht ist, wie wir in die Luft, die wir athmen, können wir allein jene Naivetät sehen, welche Schiller von einer kaum klar zu bezeichnenden Uebereinstimmung des menschlichen Gemüthslebens mit der Natur ableitet. Wohl fügt er hinzu, nicht was die *rohe* Natur, sondern nur was die *edle* gebiete, habe für uns den ästhetischen Reiz der Naivetät; aber er sagt nicht, worin die bildungslose Natur edel ist; sie mag es vielleicht sein in einfachen Regungen eines gutartigen Temperaments, die sich auf die alltäglichsten Verhältnisse des geselligen Lebens beziehen; aber diese Regungen würde vor allen Schiller selbst zu arm an Inhalt

gefunden haben, um ſie als hinreichenden Gehalt einer Kunſtwelt anzuſehen. Die naive Stimmung, die uns äſthetiſch intereſſiren ſoll, kann nicht darin beſtehen, daß das Gemüth aus Armuth an zuſammenfaſſenden Geſichtspunkten jede Lebenslage einzeln auf ſich wirken läßt, und jede Meſſung derſelben an Vorſtellungen eines Ideales flieht; ſie beſteht nur in der zweifelloſen Ueberzeugung von der Gültigkeit und Selbſtverſtändlichkeit der Weltanſicht, in welcher die menſchliche Bildung ihre Urtheile über alle Verhältniſſe des Lebens niedergelegt und jedes Ereigniß nach ſeinem Werthe an ſeinen Ort geſtellt hat. Naiv erſcheint daher der Dichter, der mit ſeinem perſönlichen Gemüthsantheil hinter dem Werke verſchwindet, das durch ihn die allgemeingeltende Phantaſie ſeines Volks und ſeiner Zeit hervorbringt.

So ſchienen wir denn mit der Annahme abſchließen zu können, daß im Grunde jede äſthetiſche Weltanſicht ſentimental iſt, ſofern ſie nie ohne Meſſung des Wirklichen an einem Ideale beſteht, daß aber naiv die Stimmung der Phantaſie iſt, ſoweit die Arbeit der Gründung jener Weltanſicht abgethan hinter ihr liegt, und daß ſie im Sinne des Tadels ſentimental bleibt, ſo lange ſie ungewiß und mit ſubjectiver Leidenſchaftlichkeit die Löſung ihrer Zweifel noch ſucht. Aber dennoch iſt durch dieſe formale Bedeutung der Gehalt beider Ausdrücke nicht erſchöpft; es ſpielt ein anderer inhaltlicher Gegenſatz hinein, den Schiller feinſinnig am Ende ſeiner Abhandlung zur Sprache bringt. Man gelangt, ſagt er, zu dem wahren Begriff dieſes Gegenſatzes, wenn man ſowohl von dem naiven als von dem ſentimentaliſchen Character abſondert, was beide Poetiſches haben. Schiller beſtätigt durch dieſe Bemerkung, obwohl er ſie nicht ſo meint, meine frühere, daß ſeine Darſtellung nicht, wie ſie Anfangs zu wollen ſchien, die Stimmung allein, aus der die äſthetiſche Weltanſicht hervorgeht, ſondern zugleich die künſtleriſche Vortragsweiſe dieſer Anſicht ſelbſt im Auge hatte. Ziehen wir dieſe alſo ab, ſo „bleibt

alsdann von dem naiven Character nichts übrig, als in Rückſicht auf das Theoretiſche ein nüchterner Beobachtungsgeiſt und eine feſte Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugniß der Sinne, in Rückſicht auf das Praktiſche eine reſignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit (nicht aber unter die blinde Nöthigung) der Natur: eine Ergebung alſo in das, was iſt, und ſein muß. Es bleibt anderſeits von dem ſentimentaliſchen Character nichts übrig, als im Theoretiſchen ein unruhiger Speculationsgeiſt, der auf das Unbedingte in allen Erkenntniſſen dringt, im Praktiſchen ein moraliſcher Rigorism, der auf das Unbedingte in Willenshandlungen beſteht. Wer ſich zur erſten Klaſſe zählt, kann ein Realiſt, und wer zur andern, ein Idealiſt genannt werden, bei welchen Namen man ſich aber weder an den guten noch ſchlimmen Sinn, den man in der Metaphyſik damit verbindet, erinnern darf."

Der Zuſatz am Schluſſe dieſer Stelle erinnert uns, daß die nun folgende wunderbar ſchöne Schilderung wohl zum erſten Male den jetzt uns Allen unter dieſen Namen geläufigen Unterſchied menſchlicher Sinnesrichtung in alle Gebiete des Wiſſens und des Thuns verfolgt. Sie kehrt nicht ausdrücklich zu dem mittleren Gebiet, dem der äſthetiſchen Gefühle und Stimmungen zurück; aber es iſt kein Zweifel, daß ſie dennoch erſt den wahrhaften Kern der Gedanken enthält, welche Schiller vorher über den äſthetiſchen Gegenſatz des Naiven und des Sentimentalen entwickelt hat. Wie im Wiſſen der Realismus nicht über den einheimiſchen Zuſammenhang des Wirklichen unter ſich hinaus will, wie er im Thun die Schranken achtet, die das Gegebene dem Streben entgegenſetzt und die Wege verfolgt, die es ihm vorzeichnet, ſo macht ihn auch in der äſthetiſchen Weltbetrachtung dieſe Ueberzeugung von der Würde der Wirklichkeit geneigt zu jener Reſignation, die ſich jeder allgemeinen Nothwendigkeit unterwirft, geneigt zur freudigen Beachtung jeder Erſcheinung, gerecht gegen den Werth der formellen Schönheit, die ſie ihm zeigt,

aber abgeneigt den Idealen, die ihre Bedeutſamkeit nicht durch volles Eingehen in die Erſcheinung rechtfertigen; und dieſe Sinnesart führt ihn zu naivem Vortrag, ſobald er das Gebiet der künſtleriſchen Darſtellung betritt. Dem Idealismus fällt nicht nur im Wiſſen wie im Thun die Unabgeſchloſſenheit und Bedingtheit alles nur erfahrungsmäßig Begründeten, ſondern auch in der äſthetiſchen Weltbetrachtung die Vergänglichkeit, Hinfälligkeit und ſtets nur annähernde Vollkommenheit des Wirklichen ſchärfer ins Auge; die Gewißheit, das belebende Geſetz dieſer Wirklichkeit nur in Ideen zu finden, macht ihn abgeneigt gegen das Gegebene, das dennoch hinter dem Gebote der Ideen zurückbleibt, unempfindlicher für alle Schönheit der Form, deren Eindruck er ſich nicht durch Zurückbeziehung auf Ideale rechtfertigen könnte; die größere Schwierigkeit der Vollendung dieſer ſeiner Aufgabe ſetzt ihn der Gefahr unfertiger Sentimentalität und unbildneriſcher Unanſchaulichkeit im Vortrag ſeiner künſtleriſchen Gedanken aus. Die Schönheit iſt weder Form noch Gedanke, ſondern Gedanke in der Form erſcheinend; keine von beiden Sinnesarten, weder Realismus noch Idealismus, würde an ſich künſtleriſche Stimmung ſein, ſondern wie „das Ideal menſchlicher Natur unter beide vertheilt, von keinem aber völlig erreicht iſt," ſo würde die äſthetiſche Geſammtwürdigung der Wirklichkeit nur einer Stimmung vorbehalten ſein, welche beide Sinnesarten in glücklicher Miſchung vereinigte.

In den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen kommt Schiller, von anderen Vorausſetzungen beginnend, zu einer nähern Beſtimmung dieſer äſthetiſchen Haltung des Gemüths. Dem endlichen Geiſt iſt es nur beſchieden, durch Anregungen einer Außenwelt, die nicht er ſelbſt iſt, den Inhalt ſeines Lebens zu empfangen; aber er würde nicht als er ſelbſt leben, wenn er dem empfangenen Inhalt nicht eine Form gäbe, durch die er ſeine eigene Einheit und ſein Weſen an demſelben zur Geltung bringt. Nicht nur beide Seiten dieſer ſeiner Natur hat der

Menſch zu pflegen und auszubilden, die ſinnliche Empfänglichkeit nicht minder als den intellectuellen Formtrieb, der das gegebene Material zu zuſammenhängender Erkenntniß umgeſtaltet; ſondern Vollkommenheit wird er nur erlangen, wenn er zugleich die beiden einander entgegengeſetzten Richtungen ſeiner Thätigkeit in einem dritten mittleren Zuſtand verſchmilzt. In den Gegenſtänden der Anſchauung muß der vollkommene und vollkommen glückliche Geiſt nicht Stoff ſehen, der der Form noch widerſtrebt, ſondern ſolchen, der ſie lebendig an ſich hat; im Handeln nicht Zwecke verfolgen, welche ihm die Außenwelt aufdrängt, ſondern Thätigkeiten entfalten, die ohne äußeres Ziel nur die Erſcheinung der inneren Bewegung ſeines Formtriebes ſind. Ein *Spieltrieb* kann dieſes Streben heißen, in ſolcher Verſchmelzung beide Richtungen des geiſtigen Lebens zu vereinigen, und zwiſchen den phyſiſchen oder ſinnlichen Zuſtand des Gemüths, in welchem der Menſch die Macht der Natur blos erleidet, und den moraliſchen, in welchem er ſie beherrſcht, tritt dieſer *äſthetiſche* Zuſtand in die Mitte. Es iſt der Zuſtand der *ſchönen Seele*, für welche der Gegenſatz zwiſchen Nothwendigkeit und Freiheit, Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Sittlichkeit ſeinen Stachel verloren hat, weil ſie gewöhnt iſt, in dem gegebenen Stoffe der Erfahrung die Ideen zu ſehen, und, was mehr in ihrer Gewalt iſt, ſich gewöhnt hat, als Natur edler zu begehren, damit ſie nicht nöthig hat, als Wille erhabener zu wollen. Für ſie „verliert alles Wirkliche ſeinen Ernſt, indem es mit Ideen in Gemeinſchaft kommt, weil es *klein* wird, und, indem es mit der Empfindung zuſammentrifft, legt das Nothwendige den ſeinigen ab, weil es *leicht* wird."

Dieſe Betrachtungen führen theils zu dem zurück, was ich oben bemerkt habe, theils lenken die ſehr abſtracten Grundgedanken, die Schiller, von Kant und Fichte beeinflußt, verfolgt, nach einer andern Richtung ab. Indem er Beſtimmbarkeit und Selbſtbeſtimmung als die beiden Grundzüge unſeres geiſtigen We-

ſens faßt, wird ihm äſthetiſche Stimmung immer mehr zu dem Selbſtgenuß eines Gemüthszuſtandes, deſſen ganze Weihe ebenfalls nur in dem Formalen des Gleichgewichts jener beiden beſteht. Nach dem Genuß ächter Schönheit ſeien wir unſerer leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Grade Meiſter, und fähig, uns zum Ernſt und Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zum abſtracten Denken und zur Anſchauung mit gleicher Leichtigkeit zu wenden. Doch leider ſei dieſe hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geiſtes nie völlig zu erreichen; auch die vortrefflichſten Kunſtwerke entlaſſen uns doch immer in einer beſondern Stimmung und mit einer eigenthümlichen Richtung unſerer Gemüthsbewegung; je weniger eingeſchränkt die letztere, je allgemeiner die Stimmung ſei, die durch eine beſtimmte Kunſtgattung oder eins ihrer Werke erzeugt wird, um ſo edler jene Gattung, um ſo vortrefflicher dies ihr Werk. In einem wahrhaft ſchönen Kunſtwerk, behauptet Schiller nun folgerecht weiter, ſolle der Inhalt Nichts, die Form Alles thun; das Kunſtgeheimniß des Meiſters beſtehe darin, daß er den Stoff durch die Form vertilge, und je impoſanter, anmaßender und eigenmächtiger der Stoff mit ſeiner Wirkung ſich hervordränge, deſto größer der Triumph der Kunſt, wenn ſie durch die formelle Behandlung das Gemüth des Zuſchauers oder Zuhörers völlig frei und unverletzt erhalte; der frivolſte Gegenſtand müſſe ſo behandelt werden, daß uns der unmittelbare Uebergang zum ſtrengſten Ernſte, der ernſteſte Stoff ſo, daß ſeine unmittelbare Vertauſchung mit dem Spiele leicht bleibe. Weder der ſinnliche Nutzwerth noch die moraliſche Würde der Gegenſtände gelte für die äſthetiſche Stimmung; ſie habe ihre Freude allein am Schein. Alles wirkliche Daſein rühre von der Natur als einer fremden Macht her, aller Schein urſprünglich von dem Menſchen als vorſtellendem Subjecte; ſo bediene er ſich ſeines abſoluten Eigenthumsrechtes, wenn er den Schein von dem Weſen zurücknehme und mit demſelben nach eignen Geſetzen ſchalte. Mit ungebundener Freiheit könne er

hier verbinden und trennen, was die Natur getrennt oder verbunden; nichts dürfe ihm hier heilig ſein, als ſein eignes Geſetz, ſobald er nur die Markung in Acht nehme, welche ſein Gebiet von dem Daſein der Dinge oder dem Naturgebiete ſcheidet.

Ich unterlaſſe billig, auf den großen Antheil von Wahrheit aufmerkſam zu machen, der in dieſer Darſtelluug Schillers fühlbar iſt. Sie ſchildert zutreffend die formale Gemüthsſtimmung völliger Unbefangenheit, die als die vortheilhafteſte für den Genuß jeder Schönheit vorausgeſetzt wird; ſchwerlich aber ſchildert ſie ebenſo richtig die Stimmung, welche ihm folgen ſoll. Wäre es nur darum zu thun, uns in jenem formalen Gleichgewicht unſerer geiſtigen Kräfte zurückzulaſſen, wozu dann der Aufwand eigenthümlicher Schönheit, durch die ein Kunſtwerk ſich vom andern unterſcheidet? hätte jedes doch nur den Nutzeffect einer Speiſe zu leiſten, die ſonſt ſein kann, wie ſie will, wenn ſie nur den Hunger ſtillt. Schiller ſelbſt unterſcheidet allerdings das Gleichgewicht der äſthetiſchen Stimmung als Ruhe ſich gegenſeitig aufwägender reicher Kräfte von der Bewegungsloſigkeit des leeren Gemüths. Aber nach ſeinen Aeußerungen hier würde der Gewinn, den der Genuß der Schönheit bringt, auch zwiſchen immer geſteigerten Kräften doch nur in einem ſolchen formalen Gleichgewicht beſtehen, bei welchem eben dieſe Steigerung kein Gewinn iſt; denn auch die reicher entwickelten Kräfte würden doch nur die Beſtimmung haben, einander zu einer Ruhe aufzuheben, in welcher ihre eigne Größe ebenſo gut verſchwindet, wie die Schwäche kleinerer. Iſt die äſthetiſche Stimmung Nichts als dieſes Gleichgewicht, ſo läßt ſich das volle Gemüth vom leeren nicht ſo unterſcheiden, wie ein richtiges Gefühl Schiller verlangen ließ.

Zu dieſer nicht annehmbaren Folgerung wurde er aber geführt, weil er von der Beſtimmbarkeit und Selbſtbeſtimmung des Geiſtes als allgemeinen formalen Grundzügen ſeines Weſens

ausging, ohne den Inhalt zu berückſichtigen, den durch die erſte zu erlangen, durch die zweite zu erzeugen, ganz ebenſo unerläßlich zu ſeiner Natur gehört. Gewiß ſoll die Zuträglichkeit oder Schädlichkeit eines Gegenſtandes für unſer ſinnliches Wohlbefinden unſer äſthetiſches Urtheil über ihn ebenſo wenig unmittelbar beſtimmen als ſein moraliſcher Werth oder Unwerth. Aber ebenſo gewiß wiſſen wir durchaus Nichts von einer äſthetiſchen Stimmung, die in Weſen ſtattfände, welche nur beſtimmbar überhaupt, aber nicht zu ſinnlicher Luſt und Unluſt beſtimmbar wären, nur ſelbſtbeſtimmungsfähig überhaupt, aber nicht auf ein Ideal hingewieſen, dem ſie mit ihrer Selbſtbeſtimmung zu dienen verpflichtet wären. Nur in dem Menſchen iſt uns äſthetiſches Gefühl und Urtheil als Thatſache der Erfahrung bekannt; an die Stelle der concreten ſinnlich ſittlichen Natur des Menſchen dürfen wir nicht die abſtracte einer unanſchaulichen Beſtimmbarkeit und Selbſtbeſtimmung überhaupt ſetzen und dann doch noch behaupten, daß an dieſer leeren Form noch die Möglichkeit einer äſthetiſchen Stimmung haften werde, die uns durchaus nur an jener ſpecifiſch erfüllten Form erfahrbar iſt. Beruht aber die äſthetiſche Stimmung nicht auf dem Balancement einer namenloſen Beſtimmbarkeit und einer inhaltloſen Selbſtbeſtimmung, ſondern auf einer hier nicht wieder zu erörternden Harmonie zwiſchen dem, was unſerem ſittlichen Weſen als Ideal, und dem, was unſerem ſinnlichen als Luſt und Unluſt erzeugender Reiz gilt, ſo würden alle dieſe Behauptungen Schillers einer Umdeutung bedürfen. Es würde nicht richtig ſein, was ohnehin eine übertriebene und unerfüllbare Forderung iſt, daß in der Schönheit die Form den Stoff vernichten ſolle, ſondern daran läge unſer Intereſſe, daß jene Harmonie eben ſich durch die Geſtaltung dieſes Stoffes als nicht bloßes Geſpinnſt unſeres Hirnes, ſondern als wahrhaft gültig erwieſe, wozu nicht gehört, daß der von ihr beherrſchte Stoff auch in äußerer Wirklichkeit exiſtire. Es würde nicht richtig ſein, daß bloßes Gleichgewicht *unſerer* Thätigkeiten die

von der Kunſt erſtrebte Wirkung ſei, ſondern jede Schönheit ſoll uns eine objective Harmonie jener benannten beiden Factoren zeigen; nicht richtig, daß jede Kunſt und jedes Werk um ſo höher ſtände, je weniger eigenthümlich gefärbt die von ihnen zurückgelaſſene Stimmung iſt; ohne dieſe ganz eigenthümliche qualitative Färbung vielmehr, welche für jede Kunſt und jedes Werk eine andere iſt, würde der erzeugte Eindruck nur ein dem ſinnlichen Wohlbefinden gleiches gedankenloſes Gefühl der Befriedigung ſein, deſſen Intenſität ſogar für uns ohne Genuß wäre. Denn jedes Gleichgewicht fühlt man nur, wenn man die Gefahr mitfühlt, der es glücklich widerſteht; auch dies Gleichgewicht unſers Gemüths kann uns nur beſeligen, wenn die mannigfachen, von der Natur des angeſchauten ſchönen Inhalts abhängigen Bewegungen der Seele noch fortklingen, und dennoch die Harmonie gefühlt wird, welche zwiſchen ihnen als ſolchen auf characteriſtiſche Weiſe obwaltet. Und deshalb endlich iſt uns Schillers letzter Satz zweifelhaft: dem Geiſte dürfe in äſthetiſchem Genuß und in Erzeugung der Schönheit nichts heilig ſein, als ſein eignes Geſetz. Welches iſt dieſes Geſetz? Erinnern wir uns der Dichterwerke Schillers, ſo finden wir ihn ganz auf unſerer Seite; in dieſer philoſophiſchen Betrachtung dagegen würde als ſolches Geſetz kaum ein anderes übrig bleiben, als das Gebot, jene formale Selbſtändigkeit der eignen Beſtimmung zu üben, die ſich an keinen Inhalt hingibt, ſondern mit jedem ſpielt, für die das „Wirkliche klein wird, und das Nothwendige ſeinen Ernſt ablegt."

Es iſt der ſpäter viel berufene Begriff der Ironie, der hier namenlos ſein Haupt erhebt, von Schiller ſelbſt ernſthaft zurückgehalten nicht nur durch Hindeutung auf die „Markung", welche die Welt des äſthetiſchen Scheines von der Wiſſenſchaft und den Pflichten des Lebens trennt, ſondern noch mehr durch ſeine Sinnesweiſe überhaupt. Der Geſchichte der Literatur und der Bildung in weiterem Sinne muß es überlaſſen bleiben, die

Bedingungen zu betrachten, unter denen für die Aeſthetik dieſer Keim ſich weiter entwickelte. Nicht in der Ruhe des leeren, ſondern in dem Gleichgewicht des erfüllten und reichen Gemüths hatte Schiller die äſthetiſche Stimmung geſucht. Aber einem leeren eher als einem vollen konnte äſthetiſch die damals vorangegangene Stimmung des deutſchen Volkes verglichen werden; in trägem Herkommen und engherzigen Lebensſitten hatte ſich die Empfänglichkeit für das Schöne ſo verloren, daß es Aufgabe erſcheinen konnte, zuerſt durch Auflehnung gegen unzählige Schranken, durch Prüfung und Beſtreitung unzähliger Vorurtheile die unbefangene Lebendigkeit der Triebe wiederherzuſtellen, in deren Harmonie Schiller die Vollkommenheit der Menſchlichkeit gefunden hatte. Von den Markungen freilich, durch die er das Spiel mit dem ſchönen Scheine eingegrenzt hatte, achteten dieſe Beſtrebungen keine. Die Phantaſie, die ſich durch kleinliche Vorurtheile der Lebensanſicht und der Sitte an ihrer rechtmäßigen Bewegung gehindert ſah, drängte im Kampf jeden Lebensinhalt, jede Sicherheit einer feſten Ueberzeugung zurück und ſetzte ihre eigne Befriedigung und die Uebung ihrer Beweglichkeit an die Stelle jedes andern Zweckes; dem Leben ſchob ſie die Kunſt, ſeinen Pflichten die Ungebundenheit künſtleriſcher Launen unter; in dem Spiel mit dem ſchönen Schein fand ſie die höchſte menſchliche Beſtimmung. Und an dieſem Schein ſelbſt achtete ſie nicht eine ſelbſtändige und eigengeſetzliche Schönheit, die ſie als ewiges Gut gegen die kleinen Intereſſen der Zeitlichkeit zu vertreten geſucht hätte; Spielwerk war auch die Schönheit zuletzt und das einzige Subſtantielle in der Welt die Eitelkeit der kalten an Allem unbetheiligten Phantaſie, die aus jedem Gebilde, in das ſie mit ganzem Herzen eingegangen ſchien, ſich unerwärmt wieder zurückzieht und ironiſch wieder zerſtört, was ſie ohne Ernſt geſchaffen hatte.

Friedrich von Schlegel gab dieſen Beſtrebungen einigen theoretiſchen Unterbau. Mit Schiller bewundert er die volle

Harmonie in der naiven Schönheit des Alterthums; die neuere Kunſt huldige jedem andern Princip eher als dem der Schönheit. Aber nachdem die antike Weltanſicht habe untergehn müſſen, bleibe der Phantaſie nur übrig, eine Reihe von Stufen zu durchlaufen, welche, ſämmtlich von proviſoriſchem Kunſtwerth, zu jener vollen Schönheit zurückzuführen beſtimmt ſind. In dem Intereſſanten beſtehe dieſe Vorſtufe des wiederzuerzeugenden Schönen, d. h. in Allem, was ein größeres Maß von intellectuellem Gehalt oder von künſtleriſcher Wirkſamkeit enthält, als das empfangende Individuum bereits beſitzt. Abhängig deshalb von der Bildung, der Empfänglichkeit und Stimmung des Subjects habe das Intereſſante nicht die unwandelbare Geſetzlichkeit und innere Abgeſchloſſenheit des Schönen; aber eben die dem ſubjectiven Geſtaltungstrieb unbeſchränkt gewährte Freiheit werde von ſelbſt zum Objectiven, Allgemeinen und Bleibenden, zu dem höchſten und harmoniſchen Schönen zurückleiten. Das antike Ideal ſei uns durch ſeinen Inhalt fremd geworden, der den Geiſt unſers Lebens nicht befriedigt; mit einem fremden Ideal aber könne keine wahre Kunſt arbeiten. Deshalb ſei es uns nöthig, den Gehalt unſers eignen Lebens nach ſeinen äſthetiſchen Elementen ebenſo zu durchforſchen, wie die Griechen den des ihrigen kannten; eine allſeitige Beleuchtung deſſelben werde uns die vollzähligen Bauſteine zu einer harmoniſchen Weltanſicht ebenſo liefern, wie die Griechen ſie zu einem unvergänglichen Bau fanden, in dem nur wir nicht mehr wohnen können.

Dieſer an ſich richtige Aufruf zur Selbſtändigkeit überſieht jedoch den Vorzug des griechiſchen Kunſtideals, das langſam gereifte Erzeugniß einer ſtetigen volksthümlichen Geiſtesentwicklung zu ſein; dieſe Kunſt war durch dieſes Leben möglich geworden. Der modernen Zeit dagegen ſoll ihr neues Ideal kunſtmäßig durch eine Phantaſie entſtehn, die faſt überall im Streit mit der herrſchenden Meinung iſt, die nicht ausdrückt, was an äſthetiſchen Elementen ſich von ſelbſt lebendig regt, die vielmehr durch freie

Erfindung des Neuen Intereſſanten und Unerhörten das empfangende Gemüth überraſcht und außer ſich ſetzt. Es iſt nicht zu hoffen, daß ein ſo gewitterhaftes Verfahren eine harmoniſche Bildung zurücklaſſen werde, und die romantiſche Schule, die zu dieſer Theorie die Ausübung war, beſtätigt dieſe Befürchtung. Müde des Spiels mit abgetretenen Stoffen in überlieferten Formen, begierig nach neuem Gedankeninhalt, wandte ſie ſich allerdings den tieferen Gemüthsregungen zu, über die das Alterthum wortkarg geweſen war; aber ebenſo grillenhaft kehrte ſie ſich vom Wirklichen, Geſunden und Realen ab zu jeder krankhaften Abenteuerlichkeit des Empfindens, von dem, was in der Welt des Wachens gilt, zu Allem, was nur im Halbdunkel zweifelhaft beſteht, von dem Nahen Gegenwärtigen und Verſtändlichen zu Sitten Stimmungen und Gewohnheiten von Völkern und Zeiten, die weit von uns abliegen, und deren Leben niemals als Ganzes von uns nachgenoſſen werden kann. Alle dieſe willkürlich aufgegriffenen Stoffe blieben dem Gemüth fremd; um ſo näher lag die Verſuchung, ſie auch nur als Stoffe zu behandeln, an denen ſich die künſtleriſche Virtuoſität zeigen, und die man in jedem Augenblick mit anderen vertauſchen kann. Folgerecht in ſeinem Sinn hatte Schlegel vor Allem äſthetiſche Wirkſamkeit, Kraft, Fülle und Eigenthümlichkeit verlangt, nur das Leere und Langweilige verdammt, in dem höchſten Häßlichen noch eine Spur von Schönheit gefunden und in dem regelloſeſten Erzeugniß einer kraftvollen Phantaſie einen Fortſchritt zum höchſten Schönen geſehen. Daß Dies alles nur proviſoriſchen Kunſtwerth haben ſollte, vergaß man bald und hielt um ſo feſter an der Vollberechtigung der zügellos ſubjectiven Phantaſie. Nur daß ſich zeigte, wie wenig Kraft und Fülle dieſer ſelbſt möglich iſt, wenn ſie ohne Treu und Glauben für irgend einen Lebensinhalt ſich ſpielend über allem Stoffe halten will; bei Schlegel ſelbſt ging in der Lucinde der ſcheinbar titaniſche Aufſchwung in dem langweiligſten formalen Plätſchern des leeren Gemüths unter;

faſt überall ſonſt blieb es bei einem Jagen nach Andacht und Begeiſterung, deren man nicht habhaft ward.

Von ſeiner Entrüſtung über die Apoſtel dieſer Ironie nimmt Hegel Solgern aus, gewiß mit Recht, obwohl grade durch dieſen ernſt und wahrhaft Begeiſterten der Name der Ironie in die Aeſthetik förmlich eingeführt worden iſt. In dem vierten Geſpräch des Erwin lehrt eine berühmt gewordene Stelle (II. S. 277): „die Idee, wenn ſie durch den künſtleriſchen Verſtand in die Beſonderheit übergehe, drücke ſich nicht nur im Endlichen ab, erſcheine nicht blos zeitlich und vergänglich, ſondern ſie werde das Wirkliche, und da außer ihr Nichts ſei, werde ſie die Nichtigkeit und das Vergehen ſelbſt. Unermeßliche Trauer müſſe uns ergreifen, wenn wir das Herrlichſte, durch ſein nothwendiges Daſein, in Nichts zerſtieben ſehen, und doch können wir die Schuld davon auf Nichts anders wälzen als auf das Vollkommne ſelbſt in ſeiner Offenbarung für das zeitliche Erkennen. Dieſen Uebergang, in welchem die Idee ſelbſt zu nichte wird, müſſe der Alles überſchauende Blick des Künſtlers erfaſſen und dieſen über Allem ſchwebenden, Alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie.“ Nur die unendliche Trauer, die hier ſo glücklich nebenher erwähnt wird, unterſcheidet in dieſer unvorſichtigen Aeußerung dieſe Ironie von der ruchloſen, die über Alles ihren öden Spaß macht und beweiſen möchte, daß es nichts Edles und Reines gebe. Dieſe wehrt freilich Solger ab: ſie ſchiebe den wahren Ideen leere Ideale unter und decke dann leicht die Nichtigkeit deſſen auf, was ſie ſelbſt nur zum Schein belebt habe. Aber er ſelbſt ſagt doch auch: wer nicht den Muth habe, die Ideen ſelbſt in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit zu faſſen, ſei für die Kunſt verloren. Aus dieſen Unklarheiten flüchten wir zu den klareren Ausſprüchen der Vorleſungen (S. 125). Dort heißt Ironie die Stimmung, welche die wirkliche Welt als nichtige ſetzt und anerkennt, daß das ganze menſchliche Weſen gerade in ſeinem Höchſten und Edelſten Nichts iſt,

gegen die göttliche Idee gehalten. Die Idee ſelbſt mithin geht keineswegs mit in jene Vernichtung ein, welche ihr die ungenaue Stelle des Erwin auferlegt.

Aus Dem allen eignen wir uns den allgemeinen Gedanken an: zu der Verfaſſung des Gemüths, welche die äſthetiſche Weltbetrachtung erfordert, gehöre ein Schmerz über die Zwieſpältigkeit zwiſchen Idee und Wirklichkeit, ein Schmerz jedoch, der, weil er Unvermeidlichem gilt, nicht mehr leidenſchaftliche Bewegung, ſondern ruhige Entſagung ſei. Und in der That ſucht das Gefühl gern in dieſer ſüßen Melancholie den dunkeln Hintergrund, auf dem die äſthetiſchen Elemente der Welt ſich mit ungebrochner Kraft ihrer Farben abbilden. Um ſo merkwürdiger iſt uns die ſehr einſtimmige Bemühung der neuern Aeſthetik, grade in der Ausbildung der komiſchen Phantaſie eine unentbehrliche Ergänzung nachzuweiſen, deren dieſe Empfindſamkeit bedürfe, um das Organ einer vollſtändigen äſthetiſchen Geſammtwürdigung der Welt zu werden. Nicht dem Witze freilich, der in Niemandes Dienſte nur zu eignem Behagen lächerlich macht, was ihm der Zufall in den Weg wirft, traute man die Erfüllung dieſer Aufgabe zu; man erwartete ſie von jener univerſellen Komik, die als Humor nicht das Einzelne, ſondern das Endliche überhaupt durch Contraſt mit dem Unendlichen, der Idee, vernichte.

So formulirt J. Paul die Natur dieſer Gemüthsſtimmung, deren Name, einſt in England zur Bezeichnung jeder zufälligen Sonderbarkeit der Laune erfunden, allerdings dort in der Praxis großer Dichter zur Benennung einer ſo eigenthümlichen äſthetiſchen Gemüthsrichtung paſſend geworden war. Für den Humor gebe es keine einzelne Thorheit und keine Thoren, ſondern nur eine tolle Welt; er erniedrige das Große, um ihm das Kleine, erhöhe das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu ſetzen und ſo beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit Alles gleich und Alles Nichts iſt. Duldſam ſei um dieſer ſeiner Totalität willen der Humoriſt gegen einzelne Thorheiten; er

könne ſich ſeine eigne Zugehörigkeit zu der Welt nicht verbergen. Der gemeine Spötter im ſelbſtſüchtigen Bewußtſein ſeiner Erhabenheit reite als Hippocentaur durch Onocentauren; o wie beſcheide ſich dagegen ein Mann, der blos über Alles lacht, ohne weder den Hippocentauren auszunehmen, noch ſich ſelbſt! Wie aber, fragt J. Paul weiter, unterſcheidet ſich bei dieſer Allgemeinheit des Spottes der Humoriſt, welcher die Seele erwärmt, von dem Perſifleur, der ſie erkältet? Und darauf, es iſt die Frage nach dem Unterſchied der frommen und der ruchloſen Ironie, antwortet er: ſie unterſcheiden ſich durch die vernichtende Idee. Doch folgt dieſem Schlagwort keine Erklärung. Der Humor gleiche dem Vogel Merops, der zwar dem Himmel den Schwanz zukehre, aber doch in dieſer Stellung in den Himmel fliege; dieſer Gaukler trinke den Nektar hinaufwärts. Artig geſagt, aber Nichts ſagend, ebenſo wie die folgende lahme Antitheſe: wenn der Menſch, wie die alte Theologie, aus der überirdiſchen Welt auf die Erde herabſehe, ziehe dieſe klein und eitel dahin; wenn er, wie der Humor, mit der kleinern Welt die unendliche ausmeſſe, entſtehe jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ſei; deshalb ſtimme der Humor ſehr ernſt. Ueber die kleinen Eigenheiten humoriſtiſcher Darſtellung ſchenkt uns J. Paul viele feine Bemerkungen; für das allgemeine Verſtändniß des Humors ſind wir ihm wenig verpflichtet. Auch im Begriff zu theoretiſiren bändigt er nicht einen Augenblick den Veitstanz der Gedanken, den der Humor zwar verträgt, den aber für deſſen weſentlichſtes Element zu halten ihn nur ſeine eigne fehlerhafte Praxis verleitete.

Verſtändlicher äußert ſich Solger. Unähnlich der hohen Kunſt des Alterthums, welche das Ideale und Typiſche mit kühler Nichtachtung des Individuellen geſtaltet, führe der Humor die Idee ganz in das gegenwärtige Leben hinab; wie der Liebende alles Göttliche in der Geliebten, ſo finde er auch in einem engen Geſichtskreis Alles und laſſe jedes Gefühl allumfaſſend

werden; dafür ſei ihm auch alles Wahrgenommene Etwas nur „durch ſeine Bedeutſamkeit auf das in ihm erſcheinende göttliche Weſen.“ In jener hohen Kunſt ſtehe die Gottheit ganz über der zeitlichen Welt und ſelbſt über der irdiſchen Schönheit; im Humor habe ſie ſich ganz in die endliche mannigfache Welt verloren und ins Unendliche vereinzelt. Nichts ſei deshalb lächerlich und komiſch hier, das nicht mit einer Miſchung von Würde und Anregung zur Wehmuth verſetzt wäre, Nichts erhaben und tragiſch, das nicht durch ſeine zeitliche und gemeine Geſtaltung in das Bedeutungsloſe und Lächerliche fiele. Gewiß mit Recht hebt Solger dieſes Element der Herzlichkeit als das hervor, wodurch der Humor erwärmt, während die Perſiflage erkältet. Eben die letztere kennt nur eine vernichtende Idee, der Humor aber den poſitiven Gehalt des Endlichen, das bei aller Sonderbarkeit doch dem liebevoll eingehenden Blicke die Gegenwart der höchſten Güter, wenn auch in Knechtsgeſtalt, verräth. Doch eben deshalb hat Solger weniger Sinn für das eigentliche komiſche Element des Humors, größere Theilnahme nur für das Formale ſeiner Darſtellungsweiſe, für die mikroſkopiſche Kleinmalerei, die dem Endlichen mit Geduld in ſeine krauſeſten Verwicklungen folgt, um ſich mit dem Anſchauen der auch in ſcheinbar ſo verlornen Gebieten allgegenwärtigen Idee zu ſättigen. Auch von Solger erfahren wir daher nicht, warum mit der ernſten Empfindſamkeit durchaus die ſchrankenloſe Luſt der komiſchen Phantaſie ſich zur vollkommnen äſthetiſchen Stimmung des Gemüths verbinden müſſe.

Aufklärung hierüber müſſen wir von Weiße erwarten; denn bei ihm tritt ja ausdrücklich nach dem Erhabenen und dem Häßlichen das Komiſche als Vermittlungsglied auf, durch welches die Phantaſie aus einem Widerſtreit entgegengeſetzter Strömungen ſich zu einer idealen äſthetiſchen Weltanſicht rette. Gemeinhin erſcheine die komiſche Stimmung, da ſie von dem Eindruck eines Gegenſtands ausgeht, als ein Leiden des Geiſtes von den Dingen; in Wahrheit befinde ſich vielmehr dem Schönen und Häßlichen

gegenüber das Gemüth in der Lage des blos genießenden und leidenden Anſchauens, alle Thätigkeit des Subjects in dem angeſchauten Object abſorbirt. Komiſches dagegen ſei nicht ohne beziehendes vergleichendes zergliederndes und verknüpfendes Verſtehen möglich; nur in dieſer Thätigkeit entſtehe am Gegenſtand das, was ihn komiſch macht; unſer ſcheinbares Leiden von ihm ſei alſo vielmehr für eine Thätigkeit des Herauswerfens dieſer Objectivität aus dem ſubjectiven Geiſte zu nehmen. In der That: Schönes und Häßliches thut dem Gemüth Gewalt an, nöthigt es, ſich tiefbewegter Stimmung hinzugeben, ohne deren Beweggründe einzuſehn; die komiſche Phantaſie dagegen, indem ſie durch Auflöſung des Werthes der Dinge ihren Druck auf uns aufhebt, erſcheint als Herſtellung des Subjects zu der ihm gebührenden Freiheit der Selbſtbeſtimmung. Die alte Rede, das Wohlgefallen am Komiſchen beruhe auf dem Gefühl der eignen Ueberlegenheit über die angeſchaute Mangelhaftigkeit, findet Weiße nur ungeſchickt, ſo weit ſie von dem Dünkel des einzelnen Subjects andern Einzelnen gegenüber ſpricht; ſie ſei richtig, wenn ſie auf das glückliche Selbſtgefühl der allgemeinen geiſtigen Subjectivität gedeutet werde, die durch erwachende Kritik, und alle Komik iſt eine Art der Kritik, ſich dem ungerechtfertigten Eindruck des Gegebenen, dem Vorurtheil, entzieht. Das Auftreten der entwickelten Komödie bezeichnet, wie Weiße nach Hegel bemerkt, einen weltgeſchichtlichen Wendepunkt der Cultur, ein Erwachen des Selbſtbewußtſeins der Perſönlichkeit, entſprechend dem gleichzeitig aufgegangnen ſpeculativen Selbſtbewußtſein in der Schule des Sokrates und vorbereitend das weltgeſchichtlich-religiöſe des Chriſtenthums.

Kritik und Komik nun ſtimmen darin überein, daß ſie an ſich nur zerſtören, nicht aufbauen; beide thun dies jedoch nur auf Grund irgend einer maßgebenden Gewißheit, die ſie unangetaſtet laſſen. Die Summe dieſer Gewißheit nun pflegt ſchon der wiſſenſchaftlichen Kritik nicht als eine Reihe im Bewußtſein

gegenwärtiger Sätze vorzuſchweben; nicht als erkannter Inhalt iſt ſie gegenwärtig, ſondern als eine lebendige Kraft des Erkennens, der man in jedem Augenblick des Bedürfniſſes den eben nöthigen Grundſatz der Beurtheilung abfühlen kann. Noch viel weniger läßt die komiſche Phantaſie eine Ausſcheidung der äſthetiſchen Wahrheiten zu, nach denen ſie ihre einzelnen Gegenſtände richtet; noch weit mehr als dort, erſcheint hier der Rechtsgrund der zerſtörenden Thätigkeit nur als lebendige Thätigkeit des Subjects, welches die äſthetiſche Gerechtigkeit iſt. „In der Komik tritt an die Stelle des genießenden Anſchauens eine freie allſeitige Thätigkeit des Subjects, die ein reines von aller Anſtrengung freies Spiel ſeiner Kräfte iſt; ein Spiel, deſſen ergötzende und beſeligende Wirkung in ſeiner Zweckloſigkeit, d. h. in der Beſeelung durch ein geſtaltloſes Abſolute liegt, das nicht mehr in der Form eines Zwecks auftritt, und dem doch die endliche Subjectivität allein ihre Macht des Auflöſens und Verflüchtigens verdankt.“

Eine allgemeine Schranke ſetzt endlich Weiße aller Geltung der komiſchen Phantaſie. Der Humor enthalte allerdings das vollſtändige Bewußtſein des Ideals; hinter der von ihm verſpotteten Endlichkeit erblicke er bereits den Keim des von ihm angeſtrebten unendlich Erhabenen, und dieſe Wahrnehmung mache alle von ihm angeſchauten Erſcheinungen eben in ihrer äußerſten Kleinheit und Zerſpaltenheit zu unendlich lieblichen und werthvollen. In dieſem Sinne müſſe allerdings der Humor die äſthetiſche Weltanſchauung durchdringen, aber als ein Letztes und Höchſtes gilt ſeine Regſamkeit nicht. Dies habe vielmehr die äſthetiſche Dialektik gelehrt, daß die Phantaſie, als Geiſteskraft des Individuum gefaßt, nothwendig in Häßlichkeit übergehe auch der Humor ſtelle durch Vernichtung des Endlichen die Schönheit nur in negativer Weiſe her, nur als Freiheit des Selbſtbewußtſeins, das über dem verſchwindenden Inhalt ſchwebt; eine Wiedereinkehr des hier nur als zweckloſe Thätigkeit vorhandenen äſthe-

tiſchen Princips in beſtimmte, bleibende Geſtalten ſei noch zu ſuchen: die Erzeugung der allein vollkommnen und des Namens würdigen Schönheit, die als Ideal oder ideale Weltanſicht nur durch die weltgeſchichtliche Thätigkeit des menſchlichen Geſchlechts, nicht durch den Einzelnen möglich ſei.

Der ausführlichen und in vielem Betracht ausgezeichneten Darſtellung Viſchers entlehne ich zunächſt ihren §. 185, welcher aus verſchiedenen Wendungen Schellings und Hegels Anſichten ſo zuſammenſtellt. „Schellings Schule beſtimmt das Komiſche als die negative und unendliche Freiheit des Subjects, welches in reiner Zweckloſigkeit und Willkür die Welt vernichtet, indem es ſie des bindenden Geſetzes entleert durch Umkehrung alles Objectiven und Poſitiven, aber nur, um ſie als urſprünglich in ihrer Fülle Eins mit dem Unendlichen darzuſtellen und ſie zum Spiegel der eignen Freiheit zu machen. Hegel bezeichnet es als den Verrath der allgemeinen Weſenheit an das Selbſt, als die negative Kraft des einzelnen Selbſt, in welcher die Götter als Naturmächte wie als die ſittlichen Geſetze der allgemeinen Ordnung verſchwinden, die abſolute Macht die Form eines Vorgeſtellten, von dem Bewußtſein überhaupt Getrennten und ihm Fremden verliert und eben nur die Gewißheit ſeiner ſelbſt bleibt, worin das einzelne Bewußtſein ganz bei ſich und die einzige Wirklichkeit iſt: eine Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit ſeiner ſelbſt, die hierdurch eine vollkommne Frucht- und Weſenloſigkeit alles Fremden und ein reines Wohlſein und Sichwohlſeinlaſſen des Bewußtſeins iſt.“ Dem erkennbaren Grundgedanken dieſer ſchwerfaßlichen Aeußerungen ſtimmt Viſcher ſelbſt deutlicher bei: das komiſche Subject negire jede Erhabenheit, d. h. jede unendliche Größe, welche ihm von außen zu kommen ſich die Miene gebe; ſie falle; aber der Ort, wohin ſie falle, ſei das gegenwärtige Subject, welches das abſolute in ſich hereingenommen habe; in ihm ſei ſie alſo aufgehoben, es ſei ihre lebendige Aufbewahrung.“

Durch ſolche Erörterungen kann ich doch nicht alle unſere Bedürfniſſe gedeckt finden. Sie heben zunächſt nur die Freude an unſerer eignen übermächtigen geiſtigen Regſamkeit hervor, welche den Werth aller Dinge bezweifelt und aufhebt; Nichts iſt, wie Viſcher ſagt, feſt und gewiß, als der Selbſtgenuß der Subjectivität in unendlichem Spiele. Aber die alte Frage, welchen äſthetiſchen Werth ein ſolches Treiben der komiſchen Phantaſie habe, bleibt doch unbeantwortet. Denen, welchen dieſes Weſen der Komik bedenklich und frevelhaft erſcheint, mag Viſcher mit Recht antworten, daß das Komiſche nicht das ganze Schöne ſei; aber wenn es ſich von ſelbſt verſteht, daß alles an ſich Lächerliche dem Verlachen mit Recht verfällt, ſo iſt doch nicht klar, aus welchem Grunde dieſe zerſtörende Tendenz in dem Maße wie Viſcher will, gegen *allen* Inhalt der Welt gerichtet werden müſſe, damit die äſthetiſche Würdigung der Welt vollkommen ſei. Es iſt in hohem Grade anzuerkennen, daß der geiſtreiche Aeſthetiker an vielen Stellen ſeines Werkes die Nothwendigkeit hervorhebt, jenem Geiſte der Verneinung auch eine befriedigende Bejahung zuzugeſellen, die im unendlich Kleinen, welches jene aus dem unendlich Großen hervorzieht, eben die eigne freie Strahlenbrechung des unendlich Großen anerkenne; der Humor ſei gegen die Thorheit, die er auflöſe, nicht blos darum duldſam, weil er ſich ſelbſt in ſie mit einſchließt, ſondern weil er zugleich das Bewußtſein des unendlichen Werthes des unendlich Kleinen in ſich trage. Dem iſt mit vollem Herzen beizuſtimmen; aber es ſcheint mir, daß auf dieſe Weiſe nur eine Geſinnung bezeichnet werde, die zu der nicht gelegentlich angeregten, ſondern ſyſtematiſch geübten komiſchen Phantaſie *hinzuverlangt* werden müſſe, um dieſelbe, wenn ſie nun einmal ſo da ſein muß, äſthetiſch erträglich zu machen; dagegen fehlt mir der Nachweis, daß dieſe innige Schätzung des unendlichen Werthes des unendlich Kleinen nur auf dem Wege einer vorangehenden Verlachung aller Dinge zu erreichen, daß alſo die univerſale Komik, welche die ganze Welt

belacht, eine unentbehrliche, wenn auch wieder aufzuhebende Vorbereitung zu der vollständigen äſthetiſchen Würdigung der Welt ſei.

Wenn ich es recht verſtehe, drückt Bohtz daſſelbe aus. Der Jubel, mit dem die Schöpfungen der vollen komiſchen Begeiſterung erfüllen, ſei nur daraus erklärlich, daß in der komiſchen Kunſt die dunkle gemeine Welt durch den Blitzſtrahl der Idee plötzlich ſich aufhelle. „Der Komiker iſt keineswegs bemüht, nachzuweiſen, wie auch in dieſen und jenen verzerrten und verachteten Erſcheinungen des Lebens die höhern Momente des Geiſtes noch fortleben.“ Eine ſolche Abſicht würde alle Harmloſigkeit und Heiterkeit des Komiſchen aufheben. Doch gewiß ſei es, daß der wahre Komiker mehr als Talent, daß er im vollen Sinne des Wortes Menſch ſein, ein an Liebe reiches Herz in ſich tragen müſſe; dieſer reichen ſchönen Seele des Dichters ſei es nothwendig, alle noch ſo ſeltſamen verwunderlichen Geſtalten mit heiterem Wohlwollen zu betrachten. Wenn Bohtz unmittelbar hinzuſetzt, aus der ganzen Lebensauffaſſung des Dichters folge, daß die Erde überall des Herrn, und in der göttlichen Welt alle Mißtöne zu einer Harmonie ausgeglichen ſeien, ſo ſtimmt dies wohl nicht ganz mit der früheren Behauptung, daß der Dichter das Fortleben des Höheren im Verachteten nicht nachweiſen wolle; denn anders als durch ſolchen Nachweis im Einzelnen ließe ſich doch dieſe reine Harmonie nicht darthun; das bloße wohlwollende Herz, welches ſich in dem Ganzen der Darſtellungsweiſe immerhin verrathen mag, verbürgt keine Ausgleichung der Mißtöne in dem Dargeſtellten. Ich kann mich daher nicht überzeugen, daß dieſe Betrachtung beweiſe, wie „durch die allſeitige Komik die Welt nicht erniedrigt, vielmehr der Komiker genöthigt ſei, ſie nicht anders, als inſofern ſie mit der Idee verſöhnt ſei,“ anzuſchauen. Wenigſtens iſt mir nicht klar, wie er dazu eben durch die Komik genöthigt ſei.

Ich beſcheide mich jedoch, daß das, was ich ſuche, und viel-

leicht Beſſeres als ich finden könnte, bereits in den geiſtvollen Schriften, die ich erwähnte, enthalten ſein mag. Was mir fehlt, will ich indeſſen andeuten. Die Gefliſſentlichkeit, an allen Dingen die lächerlichen Elemente aufzuſpüren und überall die Incongruenz der Wirklichkeit mit ihrer Beſtimmung aufzuweiſen, wirkt an ſich nur erkältend und verſtimmend. Eine Rechtfertigung für ſie kann in keiner Weiſe darin liegen, daß die Vollkommenheit, welche aus der Wirklichkeit verſchwindet, dafür in der Virtuoſität der komiſchen Phantaſie fortdauert oder wiedergeboren wird; durchaus mit Unrecht ſcheint mir die neuere Aeſthetik dieſe Freiheit einer ſich ſelbſt in ihrer abſoluten Machtvollkommenheit genießenden Subjectivität, welche allerdings der komiſchen Phantaſie zukommt, als den Grund ihres äſthetiſchen Werthes zu betrachten. Für eine Dialektik, die anderweitig ſich die Hände gebunden hat, mag dieſer ganze Unterſchied eines im Objectiven vorhandenen äſthetiſchen Princips und deſſelben Princips, ſofern es nur als geſtaltloſe Regſamkeit des Subjects auftritt, ſeinen Werth haben; für die unbefangene Würdigung der äſthetiſchen Fragen iſt er überaus untergeordnet. Allerdings gehört die Beweglichkeit der komiſchen Phantaſie auch zu den Gegenſtänden, die uns gefallen, aber als bloße formale Elaſticität des ſubjectiven Geiſtes betrachtet, und ohne ſich durch den Werth des Erzeugniſſes, welches ſie erarbeitet, zu legitimiren, kann ſie unmöglich als das höchſte Organ zur Erfaſſung des Schönen oder als die höchſte Form gelten, in der das Schöne im Geiſte ſelbſt gegenwärtig ſei. Nun wird uns freilich in richtiger Anerkennung dieſer Forderung verſichert, daß die Komik, indem ſie zerſtöre, zugleich aufbaue, indem ſie die Unangemeſſenheit der Erſcheinungen zur Idee verlache, doch zugleich die durchgängige Immanenz der Idee in ihnen zu Tage bringe. Aber ich wüßte nicht, daß uns nachgewieſen würde, auf welche Weiſe ſie dieſe widerſprechenden Leiſtungen vereinige. Denn gegen die unzähligen Einzelheiten der Endlichkeit, welche ſie verneint, richtet ſie unzählige einzelne

und vereinzelte Angriffe; jede vernichtet ſie aus einem beſondern Grunde; wie ſoll es geſchehen, daß ſo viele Negationen ſich von ſelbſt zu einem poſitiven Ergebniß zuſammenſetzen, das doch zurückbleiben ſoll? und welches iſt die allgemeine Herrſchaft der Idee, die dadurch bewieſen würde, daß die Herrſchaft derſelben Idee in allen einzelnen Fällen geleugnet wird? Und doch, wenn die Komik den ihr zugeſchriebenen äſthetiſchen Werth haben ſoll, müßte es ſo ſein; die Gewißheit, daß trotz alledem und alledem die Welt doch vernünftige Harmonie ſei, dürfte nicht nebenher verſichert werden, ſondern müßte unmittelbar in derſelben That liegen, durch welche das Endliche verneint wird.

Suchen wir nun den Grund der äſthetiſchen Eigenſchaften der Dinge, wie hergebracht, in ihrem Verhältniß zur Idee, ſo kann die mangelnde Uebereinſtimmung des Endlichen mit dieſer, wie wir früher angaben, zuletzt doch nur von dem Mechanismus abhängen, an den die Idee in ihrer Verwirklichung gebunden iſt, und deſſen durch allgemeine Geſetze beſtimmtes Verfahren nicht überall im Sinne des beſondern Planes wirkt, welchen die Idee in jedem Einzelnen auszuführen ſtrebt. Aus dieſer Quelle fließt nicht nur die Unvollkommenheit in der Bildung jedes Naturerzeugniſſes und der Zufall, der die beabſichtigte Entwicklung kreuzt; auch die Mängel des geiſtigen Lebens entſpringen theils aus der Unvermeidlichkeit eines pſychiſchen Mechanismus, welcher die Einheit und Reinheit jeder höhern Beſtrebung durch fremdartige Beigaben ſtört, theils aus der allgemeinen Verknüpfung mit dem körperlichen Daſein, deſſen Naturverlauf die Verfolgung der Zwecke durch Unzulänglichkeit oder eigenwillige Nebenwirkungen der Mittel unterbricht. Wenigſtens Alles, was Gegenſtand äſthetiſcher Beurtheilung werden ſoll, iſt auf dieſes Verhältniß zurückzuführen; Unvollkommenheiten, die nicht aus ihm, ſondern aus dem böſen Willen des freien Geiſtes hervorgehen, unterliegen als ſolche nur einem ſittlichen Urtheil und nehmen äſthetiſche Prädicate nur an, ſofern ſie nebenher doch wieder an

jene Verkettung des Beſondern und Individuellen mit der Allgemeinheit ſeiner Verwirklichungsbedingungen erinnern. Das Gewahrwerden dieſer thatſächlichen Abhängigkeit des Ideellen von dem Mechanismus der reellen Mittel erzeugt je nach dem verſchiedenen Werthe deſſen, das ihr im einzelnen Falle unterliegt, bald elegiſche Stimmung über den natürlichen Untergang des Trefflichen, bald Heiterkeit über die komiſche Vernichtung des Eitlen; aber eine gefliſſentliche Hervorhebung der dunklen Mittel, auf denen aller Glanz des Lebens beruht, der Nachweis, daß alles Größte und Höchſte zuletzt von dem Mechanismus zu Falle gebracht wird, auf dem allein ſein Daſein beruht: dieſer Nachweis könnte an ſich nur als eine mephiſtopheliſche Herabſetzung der Wirklichkeit, nicht als die Vollendung ihrer äſthetiſchen Würdigung gedacht werden. Geht der Ausdruck der Ideen in der Welt zu Grunde, ſo tröſtet uns darüber gar nicht der Nachſatz, daß dafür Alles nach unwandelbaren Geſetzen eines unveränderlichen Mechanismus geſchehe, denn dieſe ewige Nothwendigkeit hat an ſich ſelbſt keine Heiligkeit und keinen Werth. Befriedigung könnte nur aus der Entdeckung wieder entſtehen, daß dieſe allgemeine Nothwendigkeit, in welche wie in ein auflöſendes und abſorbirendes Element jeder hohe Aufſchwung des Einzelnen zurückſinkt, in ihren eigenen Formen durchgängig von dem Sinne der Idee durchdrungen iſt, und daß auch dann, wenn die einzelnen Erſcheinungen zuſammenfallen, die auf dieſem Grund und Boden ſich mit individueller Lebenskraft nach eigenthümlichen Zielen erheben wollten, dieſer Grund und Boden doch ſelbſt noch demjenigen, das ziel- und zwecklos in ihm verſinkt und ruht, ein gewiſſes Glück des Umfangenſeins von dem werthvollen Sinne der Idee bewahrt. Seine individuelle Melodie zwar, durch die das Unendliche auf eigenthümliche Weiſe ausgedrückt werden ſollte, läßt das Endliche nun verzagend verſtummen; aber die allgemeine Welt der Töne wogt mit der allgemeinen Geſetzlichkeit ihrer Harmonie fort und gewährt dem, der ſich in ſie verſenkt, das

Bewußtſein eines ewig vorhandenen Elementes, deſſen Theile zwar zu keiner beſtimmten Geſtalt geordnet ſind, aber ſo aufeinander bezogen, daß eine Unermeßlichkeit beſtimmter Geſtaltungen aus ihm entſpringen und das tiefe Glück ſeiner harmoniſchen Verhältniſſe in immer neuen melodiöſen Wendungen entfalten kann.

Die Hervorhebung nun dieſes in ſich ſelbſt gegliederten und harmoniſchen Grundes aller Dinge beginnt ſchon der einzelne Witz, der ein komiſches Gebahren verlacht; ſeine Wirkung beruht gar nicht auf der immer allein hervorgehobenen vernichtenden Kraft, die er ausübt, ſondern eben darauf, daß das Vernichtete nun nicht in die bodenloſe Leere des Nichts fällt, daß vielmehr die Beſtrebung, die *ihr* Ziel verfehlt, von dem allgemeinen Zuſammenhang der Dinge ergriffen wird, und deshalb gar nicht verfehlen kann, auf geradem Wege ein *anderes* Ziel zu erreichen, das mit dem ihrigen in Widerſpruch ſteht. Aber weit mehr tritt dies in der höheren Komik hervor, die nicht mehr einzelne Gegenſtände verlacht, ſondern mit allen ſpielt. Schon ihre einfachſte Form, der Wortwitz, erfreut durch die Wahrnehmung, daß Worte und Begriffe, ihrer gewöhnlichen Bedeutung entfremdet und willkürlich verknüpft, immer wieder ein zuſammenpaſſendes, im Denken ausführbares Ganze bilden, daß Formen des Großen auf das Kleine, Eigenheiten des Kleinen auf das Große angewandt, ganz unvermuthet wohlzuſammenſtimmende Verhältniſſe geben, daß endlich überhaupt die Elemente der Wirklichkeit, auseinandergeriſſen, zerſtampft und durcheinandergeſchüttelt, mit unverwüſtlicher Kraft ſich immer wieder kaleidoſkopiſch in anmuthigen, und bei aller Willkür tauſendfach an das Wahre erinnernden Geſtalten zuſammenthun. Nur in dieſer heiteren Betrachtung der Unzerſtörbarkeit des allgemeinen Füreinanderſeins der Dinge kann ich den Reiz jener abſoluten Komik finden, welche ſich die ganze Welt zum Object wählt; keineswegs in der Freiheit der ſubjectiven Phantaſie, oder in der bloßen Negation aller

beſtimmten Geſtaltung. Wohl mag man ſie ein Spiel nennen; aber es iſt eben ein Irrthum, daß der Reiz eines Spieles in der bloßen zweckloſen Ausübung der eignen Kraft beſtehe. Welches Ballſpiel würde uns wohl ergötzen, wenn wir zwar die Elaſticität unſrer eignen Muskeln in allen möglichen Variationen dabei genöſſen, die Bälle aber nach keinem vorauszuberechnenden Geſetze ihre Bahnen beſchrieben, ſondern principlos nach gleichem Anſtoß ungleich, bald nach rechts, bald nach oben liefen, bald zurückkehrten, bald nicht? Das Spiel gefällt, weil unſere zweckloſe Thätigkeit überall in den Dingen, mit denen ſie ſpielt, eine allgemeine Geſetzlichkeit, ein Princip der Zuſammengehörigkeit und des Füreinanderſeins aller ihrer Zuſtände antrifft, durch welches allein die einzelnen Erfolge unſers Thuns zu einem wohlgefälligen Ganzen ſich zuſammenſchließen.

Meine bisherige Betrachtung würde darauf führen, daß die Komik nicht die objective Welt von der Idee entleert, um nur die ſubjective Phantaſie als ihren Sitz gelten zu laſſen, daß ſie vielmehr eben über die Unverjagbarkeit der Idee aus dem Wirklichen unſere Freude erregt. Aber freilich mit dem Zuſatz, daß dieſe der Welt bleibende Idee nicht dieſelbe iſt, welche die gegneriſchen Anſichten ſo nennen. Daß alle ſchönen einzelnen Entwürfe beſtimmter Geſtaltung äſthetiſch zu nichte werden, lehrt auch für uns die Komik; ſie tröſtet nur dadurch, daß die Idee als allgemeine, geſtaltloſe, unendliche Möglichkeit für das Auftauchen einzelner immer vergänglicher Geſtaltungen zu Grunde liegen bleibt. Aber von dem Humor wird einſtimmig verſichert, daß er nicht nur dies geſtaltloſe Unendliche dem Einzelnen gegenüber feſthalte, ſondern den unendlichen Werth des kleinen Endlichen anerkenne, eben indem er es verlacht. Hieße dies nur, das Endliche habe ſeinen anderweitigen Werth trotz ſeiner bleibenden äſthetiſchen Abgeſchmacktheit, ſo wäre der Humor, der dies nachwieſe, nicht eine beſondere Geſtalt der äſthetiſchen Phantaſie, ſondern eine Miſchung des äſthetiſchen Urtheils mit mora-

liſcher Billigkeit. Man muß vielmehr annehmen, der Humor, welcher ja Alles beſpöttle, werde zugleich ſeine eignen Vorausſetzungen über das Weſen und die Bedingungen der Schönheit perſifliren, und ſich in der Betrachtung des Endlichen ſelbſt auf der Vorliebe für eine unnöthige Erhabenheit ertappen, die er in dieſem erſt ſchmerzlich vermißt, dann aber lachend fahren läßt. Und ich glaube beinahe, daß es ſo iſt, und daß der Humor wirklich zuletzt derſelben äſthetiſchen Theorie heimlich eine Fratze macht, von der er ſo hoch geſtellt wird: ich meine der Theorie, welche alle äſthetiſchen Eigenſchaften der Dinge immer aus den Verhältniſſen der Idee zur Erſcheinung ableitet.

Die Glut der ſchwärmeriſchen Sehnſucht nach allem Höchſten, die Zufriedenheit mit dem Gegebenen, die Wärme und Zärtlichkeit der Liebe, jeder gute Wille zu lebhafter Aeußerung in vernünftigen Werken, ſie ſind alle an ſich werthvolle Güter, die Nichts durch die Hemmungen verlieren, welche der Weltlauf ihrer Entfaltung entgegenſetzt; die Sehnſucht Nichts durch die Unwirklichkeit ihrer Ideale in der beſtimmten Geſtalt, welche ihnen ihre Unerfahrenheit gab; die Zufriedenheit Nichts durch die Kümmerlichkeit deſſen, woran ſie ſich genügen läßt; die Liebe Nichts durch die Unbeholfenheit ihres Ausdrucks; der gute Wille Nichts durch die Unfruchtbarkeit, zu welcher ihn die Engigkeit eines beſchränkten Geſichtskreiſes verurtheilt. Und doch iſt kein Grund, alle dieſe Güter bereits als ein ſittliches Gute zu betrachten, ſo daß der Humor ſie blos achten müßte, während er ſie äſthetiſch verlachte; er kann ſie vielmehr nicht verlachen, weil ſie eben ſelbſt die eigentlichſten, lebendigſten und weſenhafteſten Schönheiten ſind, die es in der Welt gibt. Die Komik, welche ſich mit ihnen beſchäftigt, erinnert ſich, daß zwar gleichgültigere Ideen, — und ſehr gleichgültig iſt allerdings das, was dieſe äſthetiſchen Theorien ſchlechthin Ideen nennen, — Schönheit nur durch völlige Verkörperung ihres Gedankeninhalts in einer mangelloſen mannigfaltigen Erſcheinung erwerben, daß aber dieſe we-

ſentlichen äſthetiſchen Güter die Schönheit, welche ſie ſelbſt ſind, nicht durch Uebereinſtimmung mit irgend welchem Anderen zu erlangen brauchen. Indem daher die komiſche Phantaſie das Verkehrte in der Erſcheinungsweiſe dieſer Güter hervorhebt, verſpottet ſie nicht deren Unfähigkeit, ſich eine fehlerlos zutreffende Erſcheinung zu geben, ſondern ſie perſiflirt ihre eigene eben damit nun überwundene Pedanterie, das höchſte Schöne ſtets nur in der hochtrabenden Feierlichkeit und Umſtändlichkeit einer vollſtändigen Harmonie zwiſchen der Innerlichkeit des Weſens und der Aeußerlichkeit ſeiner Erſcheinung zu ſuchen. Nichts iſt daher ein ſo dankbarer, ja recht der eigentliche Gegenſtand der humoriſtiſchen Komik, als der Nachweis, daß eben jene endlichen Güter ſchön bleiben, obgleich ſie den äußerlichen Formen der Schönheit nirgends genügen; dieſe Formen ſind es, deren ſchließliche Ohnmacht aufgezeigt wird, das Schöne aus ſich zu begründen, wo es nicht iſt, oder ſeine Schönheit durch ihr eigenes Nichtdaſein aufzuheben; auch ſie gehören, wenn ſie von der äſthetiſchen Theorie als unaufhebliche Mächte vorgeſtellt werden, mit zu jenem Erhabenen, welches der Humor nirgends gelten läßt, ſondern immer auflöſt; Nichts bleibt vor ihm ſicher, als jene weſentlichen äſthetiſchen Güter, die nicht verlacht werden können, weil ſie die erhabene Prätenſion, die Erſcheinung ganz durch ſich zu beſtimmen, in ihrer Beſcheidenheit gar nicht erheben.

Eine ausführliche Darſtellung hat dem Humor als pſychologiſchem Phänomen in neueſter Zeit Lazarus gewidmet. (Das Leben der Seele. 1. Berlin 1856.) Seine anziehende Schilderung wird dem Leſer alle die Geſichtspunkte zu verdeutlichen im Stande ſein, deren wir bisher gedacht haben; doch thut ſie ſich ſelbſt vielleicht Unrecht, wenn ſie ſich mit dem vielen Vortrefflichen, welches ſie enthält, in völligem Widerſpruch zu allen Lehren der bisherigen Aeſthetiker zu befinden glaubt.

Sechſtes Kapitel.

Die äſthetiſchen Ideale.

Der ideale Stoff der Kunſt nach Schelling. — Mythologie und Weltanſicht. — Symbol und Allegorie bei Solger. — Begriffsbeſtimmung des Ideals durch Weiße. — Deſſen Dreiheit der Ideale: das antike, das romantiſche, das moderne. — Bemerkungen über das Weſentliche des modernen Ideals.

Daß die Wirklichkeit nie Vollkommenes bilde, daß hinter ihren Erzeugniſſen nur die künſtleriſche Phantaſie die ewige Schönheit ahne, war die alte Ueberzeugung, die Klage und der Troſt äſthetiſch angeregter Gemüther geweſen. Doch hatte dieſes Ideal des Schönen als fertig durch ſich ſelbſt gegolten, in ſeinem überweltlichen Daſein immer beſtehend; die Arbeit des menſchlichen Geiſtes hatte nur für die Ebnung des Wegs zu ſorgen, der zu ſeiner Anſchauung führt. Dieſe Auffaſſung änderte Schelling, oder gab der allmählich entſtandenen Aenderung beſtimmteren Ausdruck. Die Kunſt war früher als eine Ausübung menſchlicher Geiſtesthätigkeit neben andern erſchienen, löblich und ſegensreich vor vielen andern, doch nicht ſo unentbehrlich, daß ihr Nichtſein eine Lücke der Weltordnung geweſen wäre: Schelling ſetzt ſich die Aufgabe, die Stellung der Kunſt im Univerſum zu beſtimmen. Sie iſt ihm nicht eine menſchliche Entwicklung, die auch fehlen könnte, ſondern ein unentbehrliches Glied des Weltganzen, das an einer beſtimmten Stelle ſeiner Entwicklung auch ſie zum vollen Ausdruck ſeines umfaſſenden Grundgedankens fordert. „Vollkommne Offenbarung Gottes ſei nicht in der Natur; ſie ſei nur da möglich, wo in der abgebildeten endlichen Welt ſelbſt die einzelnen Formen ſich in abſolute Identität auflöſen. Dies geſchehe in der Vernunft; ſie alſo ſei

im All ſelbſt das vollkommene Gegenbild Gottes." Dies iſt der bekannte bleibende Grundgedanke des Idealismus: das geiſtige Leben ſei nicht Zugabe zur Natur, die an ſich ſchon die ganze Welt bilde, nicht ein Spiegel, der den geſchloſſenen Beſtand derſelben nur noch einmal bewundernd abbilde, ſondern ſelbſt das wichtigſte Glied dieſer Wirklichkeit; nicht ihren fertigen Inhalt ſolle er nur begreifen, ſondern ihren unfertigen Inhalt durch ſein Hinzukommen erſt zu einem abgeſchloſſenen Ganzen vervollſtändigen. Innerhalb des idealen All nun, welches die Vernunft, dem realen All gegenüber, zum Abſchluß des univerſalen All hinzu erzeugt, löſe die Kunſt die Aufgabe der Ineinsbildung der unendlichen Idealität ins Reale, eine Aufgabe, die der realen äußerlichen endlichen Welt ſelbſt nicht lösbar iſt. Die Kunſt gebe den Ideen Formen, wie dieſe Außenwelt ihnen deren gab, aber ſie gebe ihnen ſolche Formen, welche ihnen im Geiſte Gottes zukommen, und die Gott ihnen nicht durch Ausarbeitung in dem Stoffe der Wirklichkeit, ſondern nur durch das Mittelglied der ſeine Abſichten nachahmenden und nachſchaffenden Einbildungskraft der Geiſter geben konnte. So gelangt Schelling dazu, nicht blos die Form, ſondern auch den Stoff der Kunſt als nothwendigen aufzeigen zu wollen; dieſer Stoff aber iſt keine äußere Wirklichkeit, welche die Kunſt nachzuahmen hätte, ſondern ein Erzeugniß der Phantaſie; kein willkürliches und geſetzloſes jedoch, ſondern eine ſolche Idealwelt, in welcher die Phantaſie den ewigen Urbildern der Dinge die Formen gibt, die ihnen gebühren, und welche die gemeine Wirklichkeit ihnen verſagt. Es iſt die Welt der Mythologie, welche Schelling für die nothwendige Bedingung und für den erſten Stoff aller Kunſt erklärt; ſie ſei Nichts anderes, als das Univerſum in höherem Gewand, in ſeiner abſoluten Geſtalt, das wahre Univerſum an ſich, Bild des Lebens und des wundervollen Chaos in der göttlichen Imagination, ſelbſt ſchon Poeſie und doch für ſich wieder Stoff und Element der Poeſie.

Eine Reihe von Sätzen von einiger Paradoxie des Ausdrucks beſtimmt zuerſt den Werth der Mythologie. Ihre Dichtungen ſeien weder abſichtlich noch unabſichtlich; anſtatt des unmöglichen Dritten, das dieſe Behauptung zu verlangen ſcheint, verlangt ſie indeſſen nur daſſelbe, was die nächſtfolgende freilich wenig glücklicher bezeichnet: „die Mythologie könne weder das Werk des einzelnen Menſchen, noch des Geſchlechts oder der Gattung, ſofern dieſe nur Zuſammenſetzung der Einzelnen ſei, ſondern allein des Geſchlechts ſein, ſofern es ſelbſt Individuum und einem einzelnen Menſchen gleich ſei; die Unbegreiflichkeit dieſer Idee raube ihrer Wahrheit Nichts.“ Es iſt zu erkennen, was hiermit gemeint iſt: die Mythologie entſpringt weder mit abſichtlicher Berechnung den launenhaften Einfällen Einzelner, noch mit blinder Nothwendigkeit einem pſychiſchen Mechanismus, der alle Einzelnen der Gattung zugleich beherrſcht; wie jeder große geiſtige Gemeinbeſitz der Menſchheit bildet ſie ſich vielmehr in dem Wechſelverkehr und dem Austauſch der Gedanken Unzähliger. Dieſer Verkehr verbindet die Einzelnen der Gattung zwar nicht zu Einem Individuum, aber doch zu einem Ganzen, deſſen Theile nicht blos neben einander ſind, und er ſorgt dafür, daß Alles, was aus blindem Naturtrieb entſprang, zum Bewußtſein ſeiner Bedeutung gebracht wird, Alles aber, was aus zufälliger Abſicht der Einzelnen hervorging, nur ſoweit erhalten bleibt, als es ſich zugleich auf die nothwendigen Ziele des allgemeinen Geiſtes bezieht, ſeinen weſentlichen Bedürfniſſen entſpricht, und ſeine unvermeidlichen Anſchauungsweiſen ausdrückt. Durch dieſe gemeinſame geiſtige Arbeit des Geſchlechtes zu Stande gebracht, beſitzen die mythologiſchen Bildungen allerdings für die Menſchheit einen ewigen Werth und eine unverlierbare ideale Bedeutung, die wir mit Schelling anerkennen können, ohne mit ihm aus der abſoluten Idealität der mythiſchen Götter auf ihre abſolute „Realität“ zu ſchließen und ſo den hergebrachten Sinn bekannter Worte durch die Behauptung ins Schwanken zu brin-

gen, die Wirklichkeit dieſer Erzeugniſſe der Phantaſie ſei wirklicher als die des ſinnlich Wirklichen.

Auf den formalen Character der Mythologie geht eine zweite Reihe von Bemerkungen ein. Darſtellung des Abſoluten mit abſoluter Indifferenz des Allgemeinen und Beſondern im Beſondern, — und dies ſei die Aufgabe der Kunſt — ſei nur ſymboliſch möglich. Schematismus ſei die Darſtellung, in welcher das Allgemeine das Beſondere bedeute, oder Beſonderes durch Allgemeines angeſchaut werde; Allegorie deute Allgemeines durch Beſonderes an; Symbol ſei die Syntheſis beider, in welcher weder Allgemeines das Beſondere, noch dieſes jenes bedeute, ſondern beide abſolut Eins ſeien. Dieſe an ſich vortrefflichen Begriffsbeſtimmungen wendet Schelling in weiterer Bedeutung an: in der Körperreihe verfahre die Natur allegoriſirend, in der Wechſelwirkung des Lichtes mit den Körpern ſchematiſirend, im Organiſchen ſymboliſch; Denken ſei ſchematiſch, Handeln allegoriſch, weil Allgemeines durch Beſonderes bezweckend, die Kunſt ſymboliſch; Geometrie ſchematiſire, Arithmetik allegoriſire, ſofern jene durch Allgemeines das Beſondere darſtelle, dieſe den umgekehrten Weg gehe. Vielleicht hat im letzten Beiſpiel ein Druckfehler die Plätze der Arithmetik und Geometrie vertauſcht; aber dieſelbe Unſicherheit drückt doch auch die andern Betrachtungen, welche jene Begriffe auf Kunſt und Mythologie, und zwar auf die des Chriſtenthums und der modernen Zeit nicht minder als auf die des Alterthums anwenden. Manche geiſtreich aufgefaßte und ausgedrückte Wahrheit wird man in ihnen finden, ohne ſich zu verhehlen, daß ſehr oft die Vertheidigung gerade entgegengeſetzter Behauptungen ebenſo glücklich ſein würde. Dies iſt kein Wunder; ſo weitſchichtige und inhaltarme Abſtractionen, wie die hier ſtets verwendeten Gegenſätze von Allgemeinem und Beſonderem, Einbildung des Unendlichen ins Endliche oder des Endlichen ins Unendliche, flattern viel zu loſe und zu hoch über dem lebendigen Inhalt der Sache, um nicht nach

willkürlichem Belieben bald ſo, bald anders mit demſelben verknüpft werden zu können.

Im Alterthum findet Schelling die Aufgabe, das Unendliche im Endlichen darzuſtellen, alſo die Aufgabe einer Symbolik des Unendlichen, in der Bildung von Göttergeſtalten gelöſt, deren jede ungeachtet ihrer characteriſtiſchen Beſonderheit doch die Totalität des geiſtigen Lebens darſtellt, und nicht eine Idee *bedeutet*, ſondern dieſe Idee in aller Fülle einer durch den Gedanken unausdenkbaren, nur der Phantaſie faßbaren lebendigen Individualität *iſt*. Alle dieſe Geſtalten aber ſind verknüpft zu einer Götterwelt, in deren inneren Verhältniſſen alle die allgemeinen, ewigen und typiſchen Beziehungen, welche die Wirklichkeit durchkreuzen, nach ihrem weſentlichen Sinne befaßt ſind. Dem Chriſtenthum eigne das entgegengeſetzte Beſtreben, das Endliche in das Unendliche aufzunehmen, d. h. es zur *Allegorie* des Unendlichen zu machen. Im Alterthum gelte das Endliche etwas für ſich, *denn* es nehme das Unendliche in ſich auf; dem Chriſtenthum ſei das Endliche für ſich Nichts, ſondern nur Etwas, *ſofern* es das Unendliche bedeute. Dieſem Gegenſatze gemäß, der freilich faſt nur darin zu beſtehen ſcheint, daß in beiden Fällen daſſelbe geſchieht, nur in dem einen Falle: *weil*, in dem andern: *ſofern* das Unendliche im Endlichen iſt, habe das Chriſtenthum keine vollendeten Symbole, d. h. keine *Göttergeſtalten* entworfen, die in vollkommen anpaſſender Erſcheinung den unendlichen Inhalt ihres Weſens ausdrückten, ſondern nur ſymboliſche *Handlungen*. Brachte daher die griechiſche Mythologie in ihrer Götterwelt das ewig feſtſtehende Syſtem der *Natur* zu künſtleriſcher Wiedergeburt, ſo müſſe das Chriſtenthum nothwendig eine mythiſche *Geſchichte* der Welt entfalten. In der That habe es eine ſolche von der Weltſchöpfung bis zum Weltgericht entwickelt; aber nur der Katholicismus habe unbefangen in dieſer Mythologie gelebt. Seitdem das proteſtantiſche Princip die Freiheit des geiſtigen Lebens wieder errungen, ſei

nur noch ein poetiſcher Gebrauch dieſer Gedankenwelt möglich, der nicht für den Glauben an ſie entſchädige. Bei der Univerſalität der modernen Bildung, die nicht, wie die antike, national ſich entwickelt habe, bleibe nichts übrig, als daß jeder künſtleriſche Genius ſich ſeine eigene Mythologie, ſeine eigene Geſtaltenwelt in Uebereinſtimmung mit dem Geiſte ſeiner Zeit bilde; nur in ferner Zukunft ſcheint Schelling die Neugeſtaltung einer allgemeingültigen mythiſchen Weltanſicht der Menſchheit zu ahnen. Aber dies, ſowie die Andeutungen über die Möglichkeit, Wahrheiten einer ſpeculativen Phyſik zu benutzen, um den „Geſchichtsgöttern" der modernen Phantaſie die anſchauliche Erſcheinungsweiſe von Naturgöttern wiederzugeben, überlaſſen wir jener Zukunft ſelbſt, deren Fügungen auch Schelling die Erfüllung ſolcher Ahnungen anheimſtellt.

Man wird dieſem ganzen Gedankenzuge kaum ohne Befremden gefolgt ſein. Sollte in der That die Kunſt einen nothwendigen Stoff haben? da doch die gewöhnliche Meinung über ſie in der Form ihres Verfahrens ihre ganze Eigenthümlichkeit ſucht und jeden Stoff für dienlich hält, dies Verfahren an ihm zu verſuchen? Und ſollte dieſer vermeintlich nothwendige Stoff in einer mythologiſchen Welt beſtehen, von deren Inhalt wir für die Muſik gar keine, für die Baukunſt nur mittelbare, für die Malerei faſt nur unvortheilhafte Anregungen erwarten können, während die Poeſie in ihrer Allſeitigkeit ihn zwar aufnehmen kann, aber durch Beſchränkung auf ihn empfindlich leiden würde. Nur der Plaſtik kann unmittelbar jene göttliche Geſtaltenwelt willkommen und unentbehrlich ſcheinen. Und in der That iſt wohl die Bewunderung der in den Meiſterwerken ihrer Sculptur vertretenen Mythologie des Alterthums der eigentliche Ausgangspunkt dieſer Betrachtungen geweſen, unterſtützt durch Schellings ſpeculative Neigung, eine ſyſtematiſche Gliederung der Welt, in welcher ihre beſtändig vorhandenen allgemeinen Typen als eine geordnete Geſtaltenreihe auftreten, vor der Betrachtung der ewig

wechſelnden Beziehungen der veränderlichen einzelnen Ereigniſſe zu bevorzugen. Denn von ewigen Ideen der Dinge ſpricht er überall zuerſt und immer vorzugsweis; was zwiſchen den Dingen vorgeht, hat ihm nur Werth, ſo weit es wieder auf ein immer vorhandenes oder immer wiederkehrendes allgemeines Verhältniß zurückführbar iſt. Dieſe Neigung fand nur in der antiken Mythologie Befriedigung; die Weltvorſtellungen des Chriſtenthums mußten ihr unvollendet und ungenügend erſcheinen, während umgekehrt eben die Ueberlegung dieſer zu der Ueberzeugung hätte führen ſollen, daß das, was hier geſucht wurde, nicht allgemein in Mythologie beſtehen muß, ſondern nur im Alterthum eben dieſe Form angenommen hat. Eine äſthetiſche Weltanſicht überhaupt iſt das, was in allen dieſen Betrachtungen Schelling vorſchwebt; daß dieſe Anſicht ihren Inhalt nothwendig in einem anſchaulichen Götterkreis und den inneren Beziehungen deſſelben verkörpern müſſe, iſt eine ungerecht verallgemeinerte Forderung, denn ſie iſt nicht für jedes Zeitalter erfüllbar, und reicht ſelbſt, wo ſie erfüllt iſt, nicht hin, ſo wie Schelling es will, Stoff und Element aller Kunſt zu bilden. Auch im Alterthum kann nicht jeder Vorzug ſeiner Kunſt aus der Mythologie allein abgeleitet werden, wenn man nicht in ſehr weiter Bedeutung des Wortes zu ihr eine Menge von Lebensanſichten und Maximen rechnen will, die in dem mythiſchen Götterkreis als ſolchem keine unmittelbare Vertretung haben. Aber in ſo weiter Bedeutung würde der Name der Mythologie eben nur jene allgemeine und umfaſſende Weltanſicht bezeichnen, die wir meinen, und für welche die Ausprägung in einer Götterwelt zwar ein möglicher, aber nicht ein allgemein nothwendiger Abſchluß iſt.

Das aber, was wir unter dieſer Weltanſicht meinen, iſt etwas viel Umfaſſenderes, als Schelling hier ausſpricht, obgleich er es ohne Zweifel in ſeinen Gedanken mitumfaßt hat. Der Grund ſeines einſeitigen Ausdrucks liegt in der unvortheilhaften

Gewöhnung, durch die bedeutungsarmen Begriffe des Unendlichen und Endlichen, des Allgemeinen und Beſonderen die Räthſel bezeichnen zu wollen, um deren Löſung ſich die Phantaſie der Menſchheit zu bemühen habe; d. h. um in Schellings Redeweiſe zu ſprechen, in dem Schematismus, der das Beſondere, Concrete Lebendige und Individuelle blos durch allgemeine, abſtracte, lebloſe und formale Begriffe andeutet. Freilich wird Jeder, ſo gefragt, zugeben, daß ſeine äſthetiſche Weltanſicht Unendliches und Endliches, Allgemeines und Beſonderes zu vermitteln ſuche; aber was Jeder damit meint, iſt dies, daß er ſich klar zu machen ſuche, wie mit der allgemeinen Einrichtung der Natur die beſonderen Bedürfniſſe des menſchlichen Gemüths, mit dem nothwendigen Schickſal der freie Wille, mit den unendlichen Zielen die Beſchränktheit des endlichen Daſeins, wie überhaupt alle diejenigen Widerſprüche zu verſöhnen ſind, die uns ans Herz greifen, und unter denen wir leiden. Wie ſich dagegen Unendliches überhaupt zu Endlichem, irgend welche Nothwendigkeit zu irgend welcher Freiheit, beliebiges Allgemeine zu beliebigem Beſondern verhalte, dies ſind Fragen, welche ſich die äſthetiſche Phantaſie nicht urſprünglich und hauptſächlich, ſondern erſt in zweiter Linie zu beantworten ſucht, weil die Ueberlegung jener brennenden Fragen auch auf ſie zurückleitet.

Eine ſolche Weltanſicht, nur durch die gemeinſame Arbeit ganzer Geſchlechter zu Stande gebracht, wird weder in einer überſehbaren Reihe von Sätzen, noch in einem geſchloſſenen Reiche von Geſtalten erſchöpfbar ſein; ſie bildet vielmehr ein vielverſchlungenes Gewebe von Ueberzeugungen und Vorurtheilen, Ahnungen und Hoffnungen, Stimmungen und Sitten, in welchen ſich ſinnend und handelnd der Geiſt der Menſchheit alle Verhältniſſe des Lebens zu einem zuſammenſtimmenden Geſammtergebniß zurechtgelegt hat. Von ihr iſt daher einerſeits zu erwarten, daß ſie jeder Kunſt, der muſikaliſchen nicht minder als der ſtatuariſchen, characteriſtiſche Anregungen gebe; denn wo, wie

in der erſten dieſer beiden, keine ewigen Begriffe von Dingen mehr maßgebend ſein können, dahin reichen doch noch die von dem allgemeinen Gepräge der Weltanſicht begünſtigten Vorneigungen für bloße Formen der Verknüpfung des Mannigfachen und für den Ausdruck der Bewegung irgend welcher lebendigen Kräfte überhaupt. Anderſeits aber hat man eben dieſe allgemeine äſthetiſche Weltanſicht nicht einſeitig in den Darſtellungen der Kunſt aufzuſuchen; ſie iſt von breiterer Ausdehnung und liegt den Gewohnheiten des Lebens nicht minder als jenen zu Grunde. Und deswegen können ſolche Begriffe, welche wie die des Schematismus, der Allegorie und der Symbolik, lediglich von dem formellen Verfahren des künſtleriſchen und des philoſophiſchen Gedankens entnommen ſind, nicht zur Bezeichnung dieſes umfaſſenden Elementes dienen, das aller Kunſt unentbehrliche Vorbedingung ſein ſoll.

Zunächſt ſind dennoch dieſe Unterſcheidungen als maßgebende feſtgehalten worden; wir begegnen ihnen bei Solger und bei Hegel wieder. Auch Solgers äſthetiſche Speculation bewegt ſich in einer abſtracten Welt; ſie unterſucht die verſchiedenen Wege, welche eine Phantaſie, von der wir nur nebenbei erfahren, daß ſie auch eine menſchliche Gemüthserregung ſei, zwiſchen einer namenloſen Idee und einer unanſchaulich gelaſſenen Endlichkeit hin- und hergehend beſchreibt, um beide miteinander zu verſöhnen. Die feinſinnigen Beobachtungen, die Solgers künſtleriſch gebildeter Geſchmack dennoch auch über die Unterſchiede der äſthetiſchen Weltanſichten verſchiedener Zeitalter einflicht, erſcheinen bei ihm nur als Beiſpiele für die verſchiedenen logiſch möglichen Unterarten, welche jenes allgemeine Verfahren der Phantaſie zuläßt. Auf dieſe Weiſe werden ihm Symbol und Allegorie zu umfaſſenden Bezeichnungen nicht nur formell künſtleriſcher Auffaſſungsarten, ſondern der geiſtigen Geſammtgewohnheiten ganzer Zeitalter. Von Hegel könnten wir erwarten, daß ihm, der das Schöne nur als eine Entwickelungsſtufe des Abſoluten

im endlichen Geiſte kennt, die hiſtoriſch verſchiedenen Färbungen, die es in dem Genius verſchiedener Zeitalter annahm, als ebenſo viel weſentlich bedeutſame Momente ſeines eignen Begriffs erſcheinen würden. Da die Natur ihm ſtets Unvollkommnes zu erzeugen ſcheint, die wahre Schönheit daher nur in dem Geiſte und in ſeiner verklärenden Nachſchöpfung der Wirklichkeit ihr Daſein hat, ſo durfte man vorausſetzen, daß Hegel in den eigenthümlichen Färbungen, welche der Geiſt jedes Zeitalters über ſein Nachbild der Welt verbreitet, oder in dem eigenthümlichen Styl der Auffaſſungsweiſe, die er auf alle Wirklichkeit ausdehnt, einen weſentlichen Beitrag zu der Erzeugung dieſer wahren Schönheit anerkennen würde. Doch dieſe Erwartung erfüllt ſich nicht. Wie unvollkommen auch Hegels allgemeine Beſtimmungen über das Weſen des Schönen an ſich ſind, und wie ſehr er es nur im Geiſte und in den geſchichtlichen Thaten des Geiſtes aufſucht: dennoch beſteht ihm eigentlich das Schöne an ſich; Alles, was die menſchliche Phantaſie leiſtet, iſt nur eine Bemühung, dieſes an ſich fertige Schöne von ſeiner Trübung in der Wirklichkeit zu reinigen, und es zugleich durch die Mittel dieſer Wirklichkeit ſo darzuſtellen, wie es an ſich geformt ſein müßte, wenn es in ihr ſich ohne Trübung darſtellen könnte. Das dritte Kapitel des erſten Theils ſeiner Aeſthetik verſpricht von dem Ideal zu handeln oder dem Kunſtſchönen. Schon die Gleichſtellung beider Namen deutet an, was der Inhalt beſtätigt, daß nicht von der äſthetiſchen Geſammtanſicht der Welt die Rede ſein wird, die allen Kunſtbeſtrebungen zu Grunde liegt und die Schönheit ausarbeitet, welche jene darſtellen ſollen; daß es ſich vielmehr unmittelbar um die Wahl der Gegenſtände, der Situationen und der Mittel des Ausdrucks handelt, welche geſchickt ſind, ein ewig feſtſtehendes Ideal des Schönen zur Erſcheinung zu bringen. Nur nebenher bemerken wir, wie ſehr auch dieſe ſonſt im Einzelnen höchſt anziehenden und fruchtbaren Erörterungen von einſeitiger Rückſicht auf die bildenden Künſte und auf das bild-

liche Element der Poeſie beherrſcht ſind. Welche Stellung aber den characteriſtiſchen Unterſchieden der äſthetiſchen Weltanſicht zu jenem Ideale angewieſen wird, mag einſtweilen die kurze Aeußerung bezeichnen, welche Hegel über die von ihm aufgeſtellte Dreitheilung der Kunſtformen thut: „Die ſymboliſche Kunſt (des orientaliſchen Alterthums) ſucht jene vollendete Einheit der innern Bedeutung und der äußern Geſtalt, welche die klaſſiſche in der Darſtellung der ſubſtantiellen Individualität für die ſinnliche Anſchauung findet, und die romantiſche in ihrer hervorragenden Geiſtigkeit überſchreitet."

Eine ganz andere Stellung, eben diejenige, die wir hier ſuchen, hat dem Begriffe des Ideals Weiße gegeben, und ich halte es für ebenſo erſprießlich als nothwendig, der Erörterung und Begründung ſeiner Lehre hier weitläufiger zu folgen. Seit längerer Zeit, bemerkt Weiße, iſt es hergebracht, diejenige Schönheit, die man für die wahre und eigentliche erkennt, von anderen Bedeutungen dieſes Namens ausdrücklich durch den Zuſatz der idealen zu unterſcheiden. Die Wiſſenſchaft iſt berechtigt, ſolche Ausdrücke, welche der Sprachgebrauch in unbeſtimmtem Sinne geſchaffen hat, zur Bezeichnung derjenigen näheren Beſtimmungen zu verwenden, welche nur ſie, die Wiſſenſchaft, nicht jener Sprachgebrauch, mit vollkommner Deutlichkeit als weſentliche und nothwendige Beſtimmungen des Begriffs, dem ſie beigefügt zu werden pflegen, zu erkennen vermag. Daß nun der Ausdruck Schönheit nicht für hinreichend befunden wird, um das Werthvollſte deſſen zu bezeichnen, was man im Allgemeinen durch ihn bezeichnen will, daß man vielmehr den beſonderen Zuſatz der Idealität nöthig glaubt: dieſe ſprachliche Erſcheinung trifft mit der Ueberzeugung der wiſſenſchaftlichen Aeſthetik zuſammen, welche in dem erſten oder unmittelbaren Daſein der Schönheit, wie dieſes ſowohl in der innern als äußern Erfahrung eines Jeden gegeben iſt, weſentlich nur ein verſchwindendes und in das Gegentheil ſeiner ſelbſt übergehendes anerkennen kann. Aber

dem Sprachgebrauche, der hier mit dem Ergebniß der Wiſſenſchaft übereinſtimmt, fehlt ein genaueres Bewußtſein von der eigenthümlichen Entſtehung deſſen, was er Ideal nennt. Dieſe Entſtehung iſt eine doppelte: zuerſt die dialektiſche Entſtehung des Begriffs vom Ideal innerhalb der äſthetiſchen Wiſſenſchaft, dann eine zeitliche oder geſchichtliche Entſtehung der Ideale ſelbſt, welche letztere reale Geneſis eben durch den auf dialektiſchem Wege ſich ergebenden Begriff gefordert wird. Denn wenn die gewöhnliche Anſicht des Idealbegriffs nur eine unbeſtimmte Ahnung von der Bedeutung eines geſchichtlichen Elements in ſeiner Geſtaltung einſchließt, ſo lehrt die Dialektik der Wiſſenſchaft vielmehr deſſen Unentbehrlichkeit. Denn ſie hat uns gezeigt, daß die Phantaſie, als Geiſtes- oder Seelenkraft des Individuum gefaßt, nothwendig in Häßlichkeit übergeht und daß die Wiederherſtellung der Schönheit durch die thätige und lebendige Selbſtvernichtung des Endlichen innerhalb eben dieſes Gebietes der Subjectivität nur zu einer negativen Geſtalt derſelben gelangt, welche in dem Humor als freie Allgemeinheit des idealen Selbſtbewußtſeins über dem Spiele der witzigen und komiſchen Wechſelvernichtung des Endlichen ſchwebt. Durch eben dieſe Dialektik werden wir daher genöthigt, um den uranfänglichen Forderungen des Begriffs der Schönheit zu genügen, eine Form derſelben aufzuſuchen, durch welche eine Wiedereinkehr dieſer zu geſtaltloſer Allgemeinheit verflüchtigten äſthetiſchen Phantaſie in beſtimmte bleibende Geſtaltungen erreicht wird. Als dieſe wahre und allein dieſes Namens würdige Schönheit erſcheint nun eine ſolche, die nicht unmittelbar in der Phantaſie vorhanden, ſondern durch die gemeinſame Thätigkeit dieſer und der endlichen Geiſteskräfte, nicht aus dem Stegreif alſo durch den glücklichen Schwung der Phantaſie allein, ſondern aus dem Ganzen der menſchlichen Geiſtesbildung unter der Führung der Phantaſie, erſt hervorgebracht iſt. Dieſe Thätigkeit, obgleich ſie der individuellen Geiſter als ihrer Werkzeuge ſich bedient, gehört demnach nicht den Individuen als

ſolchen oder der Unmittelbarkeit ihres perſönlichen Daſeins an; ſondern ſie wird vermittelt durch die weltgeſchichtliche Thätigkeit des menſchlichen Geſchlechts und die darin enthaltene Selbſtentäußerung und Bildung der Individuen. Die Schönheit ſelbſt aber, die auf dieſe Weiſe hervorgerufen wird, heißt die ideale, und in jeder ihrer beſonderen, durch den Begriff geforderten und in der Weltgeſchichte realiſirten Geſtaltungen das (ein) Ideal.

Sehr nahe war die Aeſthetik ſchon früher dieſem Gedanken gekommen. Mit übermächtiger Gewalt hatte ſich die Anſicht aufgedrängt, daß zu den weſentlichſten Unterſchieden der Schönheit, insbeſondere der Kunſtſchönheit, jener Gegenſatz des Antiken und des Romantiſchen, des Naiven und Sentimentalen nach Schiller gehöre; ein Unterſchied, der bei allem concreten und entfalteten Reichthum des tiefſten und umfaſſenden geiſtigen Inhalts doch im Grunde höchſt einfach war und eben dadurch ſich als Abdruck einer höhern überſinnlichen und ſpeculativen Nothwendigkeit erwies. Dennoch gelangte bisher die Aeſthetik nicht dahin, dieſe beiden Glieder in ihrer Selbſtändigkeit als Ideale, als Weltanſichten aufzufaſſen, die in dem Schaffen und Treiben des Geiſtes und der Phantaſie der Völker und Zeiten ihr eigenthümliches, von allen äußern Mitteln der Darſtellung unabhängiges Daſein und Beſtehen haben; man faßte ſie durchgehends nur als Attribute der Kunſt und des künſtleriſchen Schaffens. Aber nicht ſo, nicht wiefern ſie ſich in die äußerliche Formbildung der Kunſt reflectiren, ſind die Ideale zuerſt zu betrachten, ſondern nach dem, was ſie an und für ſich ſind, in dem vorſtellenden Geiſte und der ſchöpferiſchen Phantaſie der Völker. Nicht der Begriff der Kunſt, ſondern der Begriff des Ideals verweiſt unmittelbar auf die Geſchichte, um durch ſie ſeine Ausfüllung und ſelbſtändige Wirklichkeit zu erhalten; nur dadurch wird der ſonſt leere und gehaltloſe Name des Ideals zu einem bedeutungsvollen, daß dieſe geſchichtlichen Formbildungen durch die Wiſſenſchaft auf ihn

übertragen und angewandt werden. Solchergeſtalt allein nämlich können die Ideale nachgewieſen werden als eine nicht blos geforderte, ſondern wirklich vorhandene Schönheit; vorhanden in der Innerlichkeit des Geiſtes, ohne alle natürliche oder techniſche Aeußerlichkeit, hervorgebracht aber nicht ohne Arbeit, ſondern durch die lebendige, anhaltende und begeiſterte Wechſelthätigkeit ganzer Geſchlechter und Nationen.

So weit die Darſtellung Weißes. Den Faden der Dialektik, durch den er ſich von der Schönheit der (bloßen) Phantaſie durch die Häßlichkeit und das Komiſche zu dem Bedürfniſſe dieſer Ideale leiten läßt, verfolge ich hier nicht; doch einige andere naheliegende Bedenken möchte ich zerſtreuen. Man kann zunächſt zweifeln, ob Schönheit genannt werden darf, was nur in der Innerlichkeit des Geiſtes vorhanden iſt, und zwar in den meiſten Einzelnen überdies nur als unbewußt wirkender Hintergrund vorhanden, der ihre Vorſtellungen, ihre Gefühle und Stimmungen bedingt; ſelbſt dem Künſtler, der von ihm getrieben, Werke ſchafft, ſchwebt das Ideal nicht mit ſeinem ganzen Inhalt als Gegenſtand ſeines Bewußtſeins vor: erſt die nachfolgende Zeit, die nicht mehr an das Ideal glaubt, und nicht mehr von ihm beherrſcht wird, gewinnt den vollſtändigen Ueberblick deſſelben aus der Betrachtung der Werke, die unter ſeinem Einfluß geſchaffen, und des Lebens, das unter ſeinem Einfluſſe geführt worden iſt. So ſcheint das Ideal mehr eine Bedingung der Schönheit, als an ſich ſelbſt Schönheit. Doch dies beruhe auf ſich; wo ſo klar iſt, was gemeint wird, haben Beanſtandungen der Namengebung wenig Bedeutung. Man kann ferner einwenden, daß eine Weltanſicht, welche durch die Arbeit ganzer Geſchlechter entſtanden iſt, nicht um dieſes formalen Characters willen ſchön ſei, ſondern nur eben dann, wenn ſie den allgemeinen Bedingungen der Schönheit ebenſo wie jeder andere Gegenſtand entſpreche, dem wir dieſes Lob zutheilen. Aber dieſer Einwurf wiederholt, ſo weit er triftig iſt, nur was die geſchil-

derte Anſicht ſelbſt behauptet. Die Weltvorſtellungen, welche ſich eine Nation oder ein Zeitalter entwirft, ſind von unzähligen Umſtänden der äußern Lage, von den Schickſalen und Hülfsmitteln, von den Kenntniſſen und den Bildungselementen abhängig, welche der Menſchheit eben zu Gebote ſtehen. Kein Zweifel daher, daß unter ungünſtigen Bedingungen das Ideal eines Volks und einer Zeit ebenſo häßlich und grauenhaft, als unter günſtigen ſchön ausfallen kann. Allein eben jene ungünſtigen Umſtände ſind zugleich Urſache, daß ſo abſtoßende Weltvorſtellungen auch anderweit dem nicht entſprechen, was hier der Name des Ideals bezeichnen ſoll. Denn ſie gehen eben alle aus einer unvollſtändigen fragmentariſchen Bildung hervor, die nicht, wie wir hier vorausſetzten, alle menſchlich bedeutſamen Intereſſen des Lebens und alle Verhältniſſe der Welt beachtet, ſich in Gedanken zurecht gelegt und ihre Vorſtellungen über ſie zu einem zuſammenhängenden Ganzen verbunden hat; ſie gleichen im Gegentheil den Erzeugniſſen der blos individuellen Phantaſie, die von ihrem ſtets beſchränkten Geſichtskreiſe aus ſich ein Bild der Welt entwirft, das ihr vielleicht genügt und ſie begeiſtert, ohne daß ſie ahnt, wie daſſelbe Bild, ausgedehnt auf die Gegenden der Welt, die ihr unbekannt geblieben ſind, folgerecht ſich zur Häßlichkeit verkehren würde. Aus dieſem Grunde ſind nicht blos die Weltvorſtellungen der wilden Völker, ſondern auch die des vorklaſſiſchen Orients des Namens der Ideale nicht würdig; denn wie kraftvoll und tiefſinnig auch die Bildung des Morgenlandes in manchen Beziehungen war: einſeitig iſt ſie immer geweſen; weder ihre Religion noch ihr Staatsleben oder ihre geſelligen Ordnungen haben ſich von der Vorherrſchaft eines übermächtigen Gedankenkreiſes befreien können, dem alle übrigen menſchlichen Intereſſen widerrechtlich dienſtbar gemacht wurden.

Mißverſtändlich würde man jedoch annehmen, daß ein Ideal die Löſung aller Räthſel, welche die Betrachtung der Welt und des Lebens uns vorführt, in theoretiſcher Weiſe enthalten müſſe,

mißverſtändlich hieraus ſchließen, daß es nur Ein Ideal, nämlich dasjenige geben könne, welches die abſolut wahre Anſicht aller Dinge darbiete. Die Weltanſicht, von der hier die Rede iſt, iſt nicht That der Wiſſenſchaft, ſondern der Phantaſie; ſie ſoll nicht den Zuſammenhang der Wirklichkeit auffinden, wie er iſt, ſondern ihn ſo erfinden, daß die gegebene Welt zu einem folgerichtigen Scheine verklärt wird, innerhalb deſſen das menſchliche Gemüth ganz befriedigt oder halb entſagend zur Ruhe in ſich ſelbſt und zum Gleichgewicht mit den äußern Bedingungen ſeines Daſeins gelangen kann. Nur ein Theil der Gedanken, welche das Ideal zuſammenſetzen, ſucht daher die Welt zu erkennen; der größere Theil geht auf in eine Beſtimmung der Werthe des Wirklichen, und dieſe wird nicht allein durch die eigne Natur des zu Schätzenden, ſondern überwiegend durch den Entſchluß und die Stimmung des Gemüths bedingt, welches entſcheidet, wie und wie hoch es für ſich die Dinge gelten laſſen will. Deshalb, ſo wie es verſchiedene muſikaliſche Accorde gibt, deren jeder Wohlklang und doch jeder in eigenthümlicher Färbung iſt, eben ſo kann es verſchiedene Ideale geben, in denen ſich die vielſeitigen Beſtrebungen der Phantaſie zu einem befriedigenden Geſammtbilde der Welt verſtändigt haben.

Wer endlich Schönheit nur in formellen Verhältniſſen beſtehend denkt, wird einwenden, daß eine Weltanſicht, welche unſere Ueberzeugungen über alle Räthſel des Lebens zu einem harmoniſchen Ganzen vereinigt, zwar durch den Reichthum des Mannigfachen, das ſie verbindet, eine vorzüglich wichtige Schönheit ſein möge, aber doch nur eine Schönheit neben andern bleibe, nicht in dem Sinne die höchſte, daß von ihr die Schönheit der niedrigeren abhinge. In welcher Weiſe könne der Reiz einer muſikaliſchen Melodie oder die Symmetrie einer räumlichen Geſtaltung ſo von der allgemeinen Weltanſicht bedingt werden, daß beide, um ſchön zu ſein, der Anerkennung durch dieſe bedürften? Zum Theil erledigt ſich dieſer Einwurf durch die Bemerkung,

daß die idealistische Aesthetik den unabhängigen Reiz dieser einfacheren ästhetischen Formen völlig anerkennt, aber in ihnen noch nicht Schönheit, sondern jene Wohlgefälligkeit findet, die natürlich an mancherlei Beziehungen zwischen den einfachen Elementen der Welt haften muß, wenn überhaupt die Bestrebung möglich sein soll, die Gesammtheit aller dieser Elemente zu einem schönen Ganzen zu verknüpfen. Darin aber, daß sie den Namen der Schönheit diesem Wohlgefälligen noch vorenthält, befindet sich die idealistische Aesthetik besser als ihre Gegnerin in Uebereinstimmung mit dem Gefühl der Sprache; einen einfachen Accord schön zu nennen, ist Sprachgebrauch einer Schule, nicht des allgemeinen ästhetischen Bewußtseins, das vielmehr diesen Namen an die Erfüllung immer höher gesteigerter Bedingungen, ohne diese freilich klar zu machen, zu knüpfen liebt. Die hier geschilderte Lehre ist nun eben ein Versuch, die mangelnde Klarheit zu bewirken; nur wohlgefällig findet sie alle Eindrücke, welche der gesunden Organisation unserer Sinne wohlthun und in Uebereinstimmung mit den Ablaufsformen des psychischen Mechanismus sind, der in der unerfahrnen Seele derselbe ist, wie in der gebildeten; Schönheit sieht sie nur da, wo der allseitig durch die Erfahrung des Lebens gebildete Geist vermocht hat, durch Verwendung dieser wohlgefälligen Elemente dem ganzen Character seiner erworbenen Weltansicht, obwohl nicht ihrem ganzen Inhalt, einen deutlichen Ausdruck zu geben.

Einige Selbstprüfung würde außerdem, wie ich glaube, zeigen, daß jene einfachen formellen Verhältnisse, wo sie in der That den Character der Schönheit anzunehmen scheinen, diese Erhöhung ihres Reizes immer dem Reflex einer allgemeinen Weltansicht verdanken, der auf sie gefallen ist. Dem blos geometrisch auffassenden Auge kann ein einfaches Ornament durch die Verhältnisse seiner Linien gefallen; zur Schönheit wird es doch nur dem Kundigen, der es als einen kleinen Ausdruck eines characteristischen Kunststyls fassen kann, und so eine allgemeine

Auffaſſungsweiſe in jenen Linienverhältniſſen geſpiegelt ſieht. Doch hiervon brechen wir ab; denn was wir weiter zu ſagen hätten, wäre nur Wiederholung unſerer ſchon oft vorgebrachten Behauptung, nicht in der Wahrnehmung der Formen liege die Schönheit, ſondern in ihrer Deutung; und zwar die volle Schönheit nicht in jener Deutung, die in Wahrheit ſchon der natürliche Gedankenlauf zu jeder Wahrnehmung hinzufügt, (ſo daß Formen als ſolche überhaupt niemals den Gegenſtand äſthetiſcher Beurtheilung bilden), ſondern in der allein, welche dem gegebenen Eindruck, wie geringfügig und einfach er auch ſein mag, ſeine Stelle in dem Ganzen eines die Welt zuſammenfaſſenden Ideals anweiſt. Und ebenſo wenig will ich weitläufig ſtreiten, wenn es uns vorgeworfen wird, unſere Meinung laſſe nur allenfalls dem geringer geſchätzten Wohlgefälligen eine objective Geltung, geſtehe dagegen der höchſten Schönheit, als einer Auffaſſungsweiſe des Geiſtes, nur ſubjective zu. Der Geiſt gehört uns eben mit zur Welt, und iſt nicht nur Zuſchauer des Schauſpiels, das in ihr aufgeführt wird; vereinigen ſich in ihm die verſchiedenen Bilder, welche die Außenwelt in ihn wirft, zu einem ſymmetriſchen Ganzen, ſo iſt dies eine Thatſache, die ebenſo ernſtlich zu dem objectiven Beſtande der Welt gehört, wie nur irgend ein Beiſpiel von ſymmetriſchen Formen und Lagen äußerer Dinge zu ihm gehören kann.

Da die Darſtellung *Weißes* den Vorzug ſyſtematiſcher Abgeſchloſſenheit allein hat, ſo erwähne ich nicht weiter die ihren Inhalt allerdings weſentlich vorbereitenden Gedanken ſeiner Vorgänger. Er ſelbſt hat es gewagt, die verſchiedenen Idealgeſtaltungen, die in ihrer Entſtehung den Schein hiſtoriſcher Aeußerlichkeit und Zufälligkeit an ſich tragen, durch den Faden einer dialektiſch nothwendigen Abfolge zu verbinden, und den Gegenſatz des *antiken* und *romantiſchen* Ideals, in deren Anerkennung ihm unter verſchiedenen Benennungen vorangegangen war, durch die Hinzufügung eines poſitiven *modernen* Ideals zur

Dreiheit abzuſchließen. Die orientaliſchen Weltanſichten fallen als unvollkommene Vorſtufen aus dieſer Gliederung und ſomit für Weiße auch aus der Schilderung aus; man wird eine überaus reichhaltige und feinſinnige Zergliederung derſelben, im Weſentlichen zu gleicher Behauptung ihrer Unvollkommenheit führend, bei Hegel finden.

Die erſte, die antike Idealbildung iſt nach Weiße die Erzeugung einer Welt von Phantaſiegeſtalten, die in der natürlichen aber geiſtig verklärten Form der Perſönlichkeit den Völkern ein Gegenbild ihres welthiſtoriſchen Lebens und Thuns bieten. So vielerlei weſentlich verſchiedene Geſtalten des geiſtigen Lebens die Phantaſie als ſchöne zu denken und bis in alle Einzelheiten der Form auszuarbeiten fähig ſei, ſo viel Götterbilder erzeuge ſie, die nicht als äußerliche Symbole einem auch ohne ſie ausdrückbaren Gedanken dienen, deren jedes vielmehr, unendlich concret und organiſch gebildet, den Reichthum der in ihm enthaltenen Bedeutung ſo in das Bild einer lebendigen characteriſtiſch ausgeprägten Perſönlichkeit zuſammendrängt, daß mit der Aufhebung dieſer erſcheinenden Geſtalt zugleich auch ihr Gehalt verloren gehen würde: dieſelbe Einheit von Weſen und Erſcheinung, die ſchon Solger unter dem Namen des Symbols als die characteriſtiſche Eigenthümlichkeit der antiken Phantaſieſchöpfungen bezeichnet hatte. Stellt uns nun ſo die Götterſage die Schönheit nicht als Attribut, ſondern als Subſtanz von Weſenheiten dar, deren Bedeutung ganz aufgeht in die Gewißheit einer ewigen und alle natürliche Aeußerlichkeit ſchlechthin beherrſchenden Perſönlichkeit, ſo hat die geſchichtliche Willkür und Zufälligkeit, welche hier unter die Nothwendigkeit der mit ewigem Gehalt erfüllten Schönheit gebunden iſt, ihren freien Spielraum in der Heroenſage, welche darum die nothwendige Begleiterin der Götterſage iſt, weil das Geſchichtliche als ſolches in ſeiner weſentlichen Beziehung zu dem Höhern und Abſoluten im Andenken erhalten werden muß, „damit das ſpeculative und äſthetiſche Verſtändniß

des ſymboliſch-geſchichtlichen Ausdrucks des letztern nicht untergehe.“ Aeußerlich zu einer Geſammtheit verknüpft die Phantaſie dieſe idealen Geſtalten durch die gleichfalls ideale Schöpfung eines ſinnlichen Univerſum, deſſen architektoniſche Schönheit auf entſprechende Weiſe Symbol für die abſtractere Totalität des geſetzmäßigen welthiſtoriſchen Lebens, für die einfachen und großen Verhältniſſe von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft iſt, wie die plaſtiſche und poetiſche Schönheit der individuellen Göttergeſtalten für die beſonderen Formationen der ſelbſtbewußten geſchichtlichen Bildung.

Das antike Ideal ging durch das geſchichtlich entwickelte Bewußtſein der Erhabenheit zu Grunde, welche dem reinen Begriffe des abſoluten Geiſtes über alle aus ihm hervorgegangenen dem Reiche der Erſcheinungen zugehörigen Schöpfungen zukommt; der jetzt hervortretende Gegenſatz der endlichen zur ewigen Welt geſtattete nicht mehr, wie die Naivität des Alterthums verſucht hatte, den Geiſt zu verkörpern, ſondern führte zu der ſentimentalen Stimmung, die Körperwelt zu vergeiſten, indem die empiriſche Wirklichkeit als eine ſtoffartige Unendlichkeit vorausgeſetzt wurde, welche der gleichfalls vorausgeſetzte abſolute Geiſt in einem unendlichen Prozeſſe zu ſich herauſzuziehen und ſich zu aſſimiliren beſchäftigt iſt. Dazu muß einerſeits der Geiſt in die Geſtalt der Endlichkeit eingehn, der Gott zum Menſchen werden, anderſeits das Endliche, wieſern es unabhängig von der beſeligenden Macht des Geiſtes ſich ſelbſt zum Geiſte zu erheben ſucht, als eine abgefallene, böſe, dem Lichte gegenüberſtehende *Geiſterwelt* erſcheinen, deren Häßlichkeit nur durch die Gewißheit von dem Siege des Lichtes von vornherein aufgehoben wird. Der Kampf dieſer beiden Reiche des Lichtes und der Finſterniß iſt das große Schauſpiel, welches die Romantik durch alle Sphären der natürlichen und der geſchichtlichen Wirklichkeit ebenſo, wie auch durch jene eines abſtracten Jenſeits, welches in dieſem Kampfe erſt zur erſcheinenden Exiſtenz gebracht wird, hindurchführt. Als die

nicht in einem beſtimmten Zeitpunkt ſich vollbringende, ſondern gleichfalls von vornherein gegenwärtige, aber ſtets wieder in die Arbeit des Kämpfens zurückfallende Verſöhnung dieſes Kampfes tritt die Idee der Liebe auf, mit deren Einführung die Romantik erſt zum Bewußtſein ihrer eignen Schönheit und ihres weſentlichen Verhältniſſes zu dem für ſich ſeienden Göttlichen gelangt.

Dieſe beiden Darſtellungen des antiken und des romantiſchen Ideals, die ich freilich hier abkürzen mußte, enthalten wohl nicht die ganze äſthetiſch wirkſame Eigenthümlichkeit der beiden Weltanſichten, die wir mit dieſen Namen bezeichnen möchten, ſondern legen auf eins der allerdings weſentlichſten Erzeugniſſe dieſer Wirkſamkeit, die Geſtaltung eines mythologiſchen Weltbildes einen überwiegenden Werth. Beim Uebergang zu dem modernen Ideal entſteht daher für Weiße die Bedenklichkeit, wie ein Zeitalter, in welchem die mythologiſche Thätigkeit der Phantaſie erloſchen ſei, überhaupt noch eines eigenthümlichen Ideals der Schönheit theilhaftig genannt werden könne. Es ſcheine nur die Wahl zu bleiben, daß entweder (wie Schelling angedeutet hatte) eine neue Mythologie, ſei ſie Fortſetzung der romantiſchen oder Original, entſtehe, oder daß (wie Hegel gemeint) das Zeitalter der Schönheit überhaupt vorüber ſei, und dieſe der reinen Wiſſenſchaft und Wahrheit den Platz zu überlaſſen habe. Aber gegen beide Annahmen macht Weiße dennoch die Erfahrung der Gegenwart gelten, welche bei allem Mangel an mythenbildender Phantaſie weder den Sinn und die Begeiſterung für die Schönheit aller Art, noch die künſtleriſche Schöpferkraft verloren habe, vielmehr beide noch kräftiger und univerſeller als in irgend einem andern Zeitalter fortlebend zeige. Dieſe geſchichtliche Thatſache könne nur ſo auf wiſſenſchaftlich genügende Art erklärt werden, daß jener Begriff der mythiſchen Dichtung durch Aufzeigung eines andern entbehrlich gemacht werde, der nicht weniger wie jener ein Daſein und eine Wirklichkeit der Schönheit und Phan-

taſie im Leben und den Formbildungen der Geſchichte und der Bildung enthalte. Dieſen Begriff gelte es jetzt zu finden.

Wer außerhalb des dialektiſchen Zuſammenhanges dieſer ſpeculativen Aeſthetik ſteht, wird ſchwerlich das Bedenkliche dieſes Bedenkens beſonders ſchwer empfinden. Eine Erinnerung an die Muſik und Malerei, deren glänzendſte uns bekannte Entwicklung weder dem antiken noch dem romantiſchen Ideal, ſondern der modernen Zeit angehört, ſowie ein Gedanke an die eigenthümlichen Leiſtungen der Dichtkunſt, nachdem ſie von der Herrſchaft beider Ideale ſich freigemacht, reichen zu der Ueberzeugung hin, daß die ſchönheiterzeugende Kraft der Weltanſicht gar nicht von ihrer mythenbildenden abhängt, und daß es von Anfang an nicht richtig war, für jede äſthetiſch wirkſame Auffaſſungsweiſe die Probeleiſtung einer mythiſchen Geſtaltenwelt zu verlangen. Ich wiederhole meine Behauptung, daß gar nicht Alles, was in antiker oder romantiſcher Denkweiſe den Keim äſthetiſcher Leiſtungen enthielt, wirklich in jenes mythiſche Weltbild ſich zuerſt ergoſſen hat, um erſt unter Vorausſetzung dieſes Bildes in dem lebendigen Genuß der Schönheit oder in ihrer künſtleriſchen Hervorbringung wirkſam zu werden. Iſt daher die neue Zeit nicht geneigt und nicht fähig, neue Mythen zu bilden, ſo iſt dadurch weder ihr Unvermögen zur Darſtellung der Schönheit, noch ihre Verpflichtung bewieſen, etwa in beſtändiger Nachahmung der Ideale ſich zu bewegen, die glücklichere Zeiten geſchaffen hätten, und die doch ihr ſelbſt eben nicht mehr gelten.

Der Begriff nun, in welchem Weiße die Löſung ſeiner Schwierigkeit findet, „iſt kein anderer, als der ſeiner ſelbſt bewußte Begriff der Schönheit ſelbſt; d. h. das Wiſſen um, und die Einſicht in die Idee der Schönheit in ihrem vollen Umfange.“ Dieſe Einſicht iſt nicht blos eine zu dem Ideal und ſeiner Entwicklung unſerſeits hinzukommende Kenntnißnahme, ſondern ſelbſt das letzte Glied dieſer Idealbildung; um möglich zu ſein, bedurfte ſie der geſchichtlichen Einleitung durch das antike

und das romantiſche Ideal, und dieſe beiden bedurften ihrer zum Abſchluß. Denn beide hatten die Schönheit nur in Verſchmelzung mit dem nicht äſthetiſchen, ſondern religiöſen Bewußtſein der Gottheit gekannt; nach dieſer Seite hin unterſcheidet ſich von ihnen das moderne Ideal durch ſeine Reinheit. Das äſthetiſche Bewußtſein löſt ſich entweder gänzlich von dem religiöſen, — und ſo geſchieht es in vielen Syſtemen und Denkweiſen der neuern Zeit, die theoretiſch als atheiſtiſche auftreten, in der That aber von dem Geiſte der höhern Welt beſeelt ſind, — oder die Schönheit wird zwar für die in dem Selbſt der Gottheit enthaltene, aber doch zugleich ſelbſtändig aus ihm heraustretende und in eigenthümlicher Geſetzmäßigkeit ſich bewegende Welt der Erſcheinung und Aeußerlichkeit des göttlichen Geiſtes erkannt. Mit dieſer Reinheit des äſthetiſchen Begriffs hängt weſentlich der zweite characteriſtiſche Zug des modernen Ideals zuſammen: ſeine Univerſalität, d. h. die Thatſache, daß alles Schöne, welches wirklich ſchön iſt, und alle natürlichen und geſchichtlichen Formen, innerhalb deren Schönheit beſtehen kann, als ſolche erkannt und anerkannt werden. Beide früheren Ideale hatten die Anerkennung des Schönen an etwas Fremdes, namentlich an unmittelbar religiöſe Stimmungen oder Anſichten geknüpft; von beiden wurde deshalb eine Schönheit, die in irgend einer Form rein für ſich hervortrat, entweder mißkannt, oder verabſcheut und verworfen als ungehörige Anmaßung des blos Endlichen und Sinnlichen, ſich unabhängig von dem in Wahrheit Göttlichen zur Selbſtändigkeit zu erheben. Wegen dieſer Unfreiheit des Schönen befolgte die Bildung deſſelben gewiſſe einſeitige Richtungen und was nicht innerhalb dieſer lag, blieb nicht nur von der objectiven Verwirklichung, ſondern auch von der bloßen Anerkennung der Möglichkeit, als Schönes verwirklicht zu werden, ausgeſchloſſen. Das moderne Ideal dagegen iſt ein Gottesdienſt der reinen Schönheit, der durchaus Nichts, als was wirklich in der Schönheit vorhanden iſt, aber dieſes auch

allſeitig und vollſtändig, alſo die Totalität aller ſchönen Formen rein als ſchöner und ohne beigemiſchte Nebenrückſicht verehrt und ſich in die Mitte ſtellt zwiſchen den Dienſt der reinen Wahrheit und den Dienſt der perſönlichen Gottheit.

Unter den Schönheiten, welche dieſe Univerſalität des modernen Ideals anerkennt, befinden ſich vor allem die Gebilde der beiden früheren Ideale ſelbſt. Zwar gibt es ganze Gattungen ſchöner Gegenſtände, über welche dieſe beiden ihre Herrſchaft nicht maßgebend ausgedehnt hatten; aber jenſeit dieſer ſo zu ſagen indifferenten Schönheit thut beſonders in denjenigen Kunſtformen, welche das geſchichtliche Leben in ſich hineinſcheinen laſſen, jener alte Gegenſatz ſich hervor, und die Schönheit ſcheint gleichſam um zwei Brennpunkte ſich zu bewegen, deren einer, der antike, die abſolute Gegenwart der Idee in Raum und Zeit, der andere romantiſche ihr abſolutes Jenſeits bezeichnet. Indem nun das moderne Ideal alle dem individuellen wie dem geſchichtlichen Geiſte angehörenden Geſtaltungen der Schönheit umfaßt, erkennt es doch die Schönheit ſelbſt als ein von aller ſubjectiven Phantaſie Verſchiedenes an. Als die einzige dem Ideale genügende wahre Geſtalt dieſer Schönheit kann daher nur eine ſolche gelten, „in welcher die unendliche Innerlichkeit und die unmittelbare ſubjective Einheit des abſoluten Ideals in eine äußerlich unbegrenzte Vielheit objectiver Formbildungen dergeſtalt ſich herausſetzt, daß einer jeden dieſer Schöpfungen außer ihrer beſonderen individuellen Eigenthümlichkeit das reine Bewußtſein des Ideals vollſtändig eingebildet iſt. Dieſe Geſtaltung nun der Schönheit, das Reich der Erſcheinung, innerhalb deſſen das Ideal ſich als abſolutes Weſen in ſich ſelbſt und nach außen in den endlichen Geiſt reflectirt, iſt die Kunſt.“ Das moderne Ideal, weil es die Kunſt nicht nur vorfindet oder aus Naturdrang übt, ſondern ſie als eine in ſich beſchloſſene und dialektiſch gegliederte Sphäre der Exiſtenz und ſubſtantiellen Wirklichkeit der Schönheit fordert, iſt deshalb vorzugweis Kunſtideal; oder: es ſelbſt

als Ideal in ſeiner Realität und Verwirklichung iſt die Kunſt, die demzufolge als der daſeiende lebendige und abſolute oder göttliche Geiſt der Schönheit anerkannt und verehrt wird.

Man wird ſich ohne Mühe der Thatſachen erinnern, welche dieſer Contraſtirung der verſchiedenen Ideale zur Seite ſtehen: der entſchiedenen Hinneigung des Alterthums zu der erhabenen Schönheit und ſeiner erſt in der Zeit ſeines Verfalls weichenden Ungunſt gegen alle genreartige Darſtellung der Endlichkeit; dann der unmittelbaren Anknüpfung aller Kunſt an den religiöſen Cultus und die uns etwas doctrinär erſcheinende Neigung, freie Schönheiten der Form, die ein feinſinniges Gefühl gefunden hatte, nachher doch durch religiöſe Beziehungen zu rechtfertigen; ferner des Fortdauerns dieſer ſymboliſirenden Neigung im Mittelalter, ſeines Abſcheus gegen alle ungöttliche verführeriſche Schönheit der bloßen endlichen Erſcheinung, und der geringen Achtung, welche die berufsmäßige Uebung der Kunſt als ſolcher fand. Im Gegenſatz hierzu gedenkt man der zunehmenden Vertiefung der modernen Zeit in alle realiſtiſchen Einzelheiten der Wirklichkeit und ihrer Abwendung von der Darſtellung der Ideale; der Ueberhandnahme der rein äſthetiſchen Kritik und der Forderung, Schönheit in reinen Formverhältniſſen zu ſuchen und der damit verbundenen Univerſalität des Geſchmackes für die äſthetiſchen Leiſtungen jeder Zeit und jedes Volkes; endlich der übertriebenen Anſprüche, welche jede künſtleriſche Berufsthätigkeit auf Anerkennung ihrer welthiſtoriſchen Bedeutung gegenwärtig zu erheben pflegt.

Aber in Bezug auf den Unterſchied, welcher Weißes Meinung von der Schellings und Hegels trennt, könnte man fragen, ob nicht dieſer Beſitz des „ſelbſtbewußten Begriffs der Schönheit ſelbſt", den Weiße der modernen Zeit zuſpricht, im Grunde nur ein anderer Ausdruck für Hegels Anſicht ſei, nach welcher der Gegenwart keine eigene Erzeugung ihr eigenthümlicher neuer Schönheit, ſondern nur die denkende Betrachtung aller früher

erzeugten und ihre Verwandlung in Begriff übrig bleibe. Dies iſt Weißes Meinung nicht; aber ſie kann es nur dann nicht ſein, wenn in ihr eine Behauptung über die Natur der Schönheit liegt, welche nicht nur die Behauptungen der früheren Ideale auf ihren Gedankenausdruck bringt, ſondern ſelbſt als inhaltlich neue Auffaſſung der Schönheit zu ihnen hinzutritt. Ich weiß nicht, ob ich durchgängig Weißes Beiſtimmung gehabt haben würde, wenn ich hierüber Folgendes, an früher gethane Aeußerungen anſchließend, bemerke.

Der eigenthümlichſte Zug der modernen Geiſtesbildung liegt in dem doppelten Bewußtſein, daß einerſeits die Mannigfaltigkeit der geſchehenden Naturereigniſſe einem gemeinſamen höchſten Geſichtskreis des mechaniſch Möglichen unterliegt, nicht aber jede einzelne Erſcheinungsgruppe aus einem ihr allein beſchiedenen unvergleichbaren Triebe entſpringt, und daß anderſeits Alles, was durch die Thätigkeit des Geiſtes geſchehen *ſoll*, nach allgemeinen Grundſätzen eines gemeinſamen und unveränderlichen Rechts, und nicht allein nach Zweckmäßigkeitsrückſichten des Augenblicks geordnet werden muß. Auch wir können noch an *wirkende*, aber wir können nicht mehr an *hexende* Ideen glauben. Wir ſind überzeugt, daß vernünftige und bedeutungsvolle Zwecke ſich in der Natur verwirklichen, aber nicht, weil ſie mit einem allmächtigen Triebe, der nur durch ihre Abſicht geleitet würde, jeden vorhandenen Thatbeſtand nach ihrem Belieben ändern könnten, ſondern nur weil der ganze Haushalt der Natur von Anfang an ſo geordnet iſt, daß ſein ſtetiges Wirken nach *allgemeinen* Geſetzen zu beſtimmter Zeit und Stunde auch die zwingenden Erfüllungsbedingungen jener *beſondern* Zwecke herbeiführt. Wir ſind ebenſo überzeugt, daß das freie Handeln des Geiſtes in die Welt Zuſtände einführen ſoll, die ohne dies Handeln nicht ſein würden, aber heilſame und dauernde Folgen erwarten wir auch von den Thaten des Genius nur da, wo ſie ſo mit der augenblicklichen Lage der Geſellſchaft zuſammentreffen,

daß ſie nur vollziehen, was der Haushalt des geiſtigen Lebens in dieſem beſtimmten Augenblicke bedurfte, um nach ſeinen allgemeinen Geſetzen jene Folgen nothwendig zu erzeugen. Unſere Zeit iſt in aller Beziehung die Zeit des Mechanismus. Gleichviel ob ſie ihn als die letzte aller Welt zu Grunde liegende Wahrheit und Nothwendigkeit anbetet, oder ob ſie ihn ſelbſt nur als abhängige Vorbedingung und als Diener eines höheren Gutes anſieht: darin iſt ſie einſtimmig, daß alle beſonderen Geſtaltungen und Ereigniſſe nur Beiſpiele deſſen ſind, was nach allgemeinen Geſetzen aus den ewig vorhandenen Wirkungsmitteln der Welt durch verſchiedenartige Verknüpfung und Benutzung derſelben entſtehen kann. Dieſe Erkenntniß, den ſcharfen, auf dieſe Wahrheit unabläſſig gerichteten Blick beſaß weder das Alterthum noch das Mittelalter. Dem letztern war die ganze Wirklichkeit in eine Geſchichte aufgegangen, die von der Schöpfung bis zum Weltgericht einen zuſammenhängenden Plan verfolgt; Alles, was an allgemeiner Geſetzlichkeit ſich ſeinem Blicke darbot, galt doch nicht für eine urſprüngliche Nothwendigkeit in der Natur der Sachen, die jeder Möglichkeit irgend einer Geſchichte zu Grunde läge, ſondern für eine zeitweilige und ſtets aufhebliche Stiftung, die der Sinn dieſer ſouverain ſich auswirkenden Geſchichte zu ſeinem eignen Bedarf gemacht. Die Weltanſicht des Alterthums hat nicht dieſen Character des Geſchichtlichen im Sinne einer fortſchreitenden Entwicklung, aber ſie hat ihn allerdings in dem Sinne gleichfalls, daß ein rhythmiſcher Kreislauf des Geſchehens der urſprüngliche Thatbeſtand der Welt iſt, aus dem, weil er ſo verläuft und nicht anders, auch für die einzelnen Theile der Welt Geſetzlichkeiten ihres Verhaltens folgen, nicht als Nothwendigkeit an ſich, ſondern als allgemeine Gewohnheiten der Dinge. Denn auch das Schickſal verknüpft im Alterthum nicht das, was der allgemeinen Natur der Sachen nach zuſammengehört, ſondern das, deſſen Zuſammengehörigkeit kein Verſtand als ſelbſtverſtändlich

begreift; in dem dunklen Sinne der Geſchichte vielmehr, die geſchieht, liegt der Grund dieſer Fügungen.

Und wie hängen nun, wird man fragen, dieſe allgemeinen Betrachtungen mit dem zuſammen, was uns hier beſchäftigt? Aber die äſthetiſche Weltauffaſſung kann niemals ohne Zuſammenhang mit dieſen allgemeineren Beurtheilungsweiſen aller Dinge ſein, und dieſe Verknüpfung iſt hier eng genug. Auch die Schönheit galt jenen beiden früheren Idealen nur, ſofern ſie den Plan deſſen, was in dem Weltall geſchieht, oder einen ſeiner weſentlichen Grundzüge, in ſinnlicher Erſcheinung aufleuchten ließ; der göttliche ſittliche Inhalt der Welt oder jene allgemeinſten Urereigniſſe, auf welche ein dunkles Gefühl den Werth einer myſtiſchen Heiligkeit häufte, ſie waren es, welche, wenn ſie ſich entwickelten, die Formen ihrer Entwicklung zu ſchönen machten; wo aber irgend eine Form des Erſcheinens ohne Rückdeutbarkeit auf dieſen ewigen Weltinhalt dem unbefangenen Sinne gefiel, wurde ſie als verführeriſches Blendwerk mißachtet oder zurückgeſtoßen. Freilich hätte in dieſem Gedanken allein ſchon, wäre er durchgedacht worden, die Erkenntniß gelegen, welche die moderne Zeit nachholen mußte, die Erkenntniß, wie die weltſchaffende Phantaſie nicht aus dem Stegreif jedes der Gebilde, die ſie zur Vollendung ihres Planes bedarf, einzeln aus dem Nichts hervorruft; wie ſie vielmehr, auf Ganzes von Anbeginn ſinnend, aller Mannigfaltigkeit ihres ſpäteren Schaffens zuerſt die Einheit eines allgemeinen Geſetzkreiſes voranſchickt, an den ſich jede ihrer veränderlichen Handlungen knüpfen wird; wie darum nicht nur jede Einzelentwicklung, die ſich vernünftig in den Plan des Ganzen fügt, auf allgemeinen Bedingungen des Möglichen beruht, wie vielmehr auch jede Schönheit, die aus der Uebereinſtimmung eines idealen Sinnes mit der Form ſeiner Erſcheinung entſpringt, auf einer allgemeinen Verwandtſchaft, Vergleichbarkeit und Beziehbarkeit aller Formen und Inhalte begründet iſt, durch die es überhaupt erſt geſchehen kann, daß

Etwas, wie Einklang und Mißklang, in der Welt existire; wie endlich eben deshalb Schönheit nicht unmittelbar von dem höchsten Inhalt abhängt, zu dessen Verwirklichung wir die Welt bestimmt denken, sondern wie sie überall da vorkommt, wo diese allgemeine Natur der Dinge, die wir eben andeuteten, auch nur in zweckloſem Spiele, uns ein Beispiel jenes harmonischen Füreinanderseins aller Formen und Verhältniſſe gibt. Unſere Freude am Schönen gilt nicht ausſchließlich den einzelnen Fällen, in welchen der ernſthafte Sinn des Weltplans ſelbſt dieſe Formen des Erſcheinens mit ſeiner Gegenwart ausfüllt, ſondern ſie gilt der allgemeinen Vortrefflichkeit der Natur des Wirklichen, die noch vor jeder Anſpannung zu einem beſtimmten Zwecke ſich jedem künftigen Zwecke gewachſen zeigt.

Hierin liegt der Anſpruch auf Reinheit und Univerſalität, den wir allerdings dem modernen äſthetiſchen Ideal zugeſtehen müſſen. Auf Reinheit inſofern, als unſer modernes Gefühl die Schönheit von den Ideen des ſittlichen und des religiöſen Gebietes völlig ſondert, ohne ſie doch von ihnen loszureißen. Denn daran zweifeln wir nicht, daß jene allgemeine äſthetiſche Natur des Wirklichen, welche die Möglichkeit des Schönen enthält, ebenſo ſehr, wie die allgemeine Wahrheit, welche die Geſetze der Möglichkeit alles Geſchehens einſchließt, doch nur vorangeſchickte Vorbedingungen des höchſten Guten ſind, die dieſes ſelbſt, weil es das iſt, was es iſt, aller künftigen Wirklichkeit zu Grunde legt; und bis hierher theilen wir den Grundgedanken, den wir oben dem Alterthum und dem Mittelalter zuſchrieben. Aber wir unterſcheiden uns von beiden in der Oekonomie der Anwendung dieſes Gedankens: wir glauben nicht, daß der höchſte Zweck der Welt in jedem Augenblick ſeiner Entwicklung die Regel des Verhaltens, die er eben bedarf, zur geltenden Wahrheit, und die Form des Erſcheinens, in welcher er ſich vollkommen äußert, zur Schönheit macht; die Möglichkeit jenes Verhaltens und der Werth dieſer Schönheit beruhen uns weſentlich

auf ihrer Uebereinſtimmung mit der allgemeinen Wahrheit und der allgemeinen Formenwelt, die nun, *nachdem* das Höchſte ſie ſich zur Grundlage ſeines Schaffens gegeben, jeder *einzelnen* ſeiner Schöpfungen ſelbſtändig gegenüberſtehen und jeder einzelnen mit einer Macht gebieten, welche ſie im Auftrage des Geſammtſinnes *aller* Schöpfung beſitzen. Wohl wird dieſe Selbſtändigkeit, die wir der Schönheit ſichern müſſen, von einem Theile unſerer Zeitgenoſſen bis zu völliger Zerreißung ihres von uns geſchonten Bandes mit der Idee des Guten übertrieben. Aber diejenigen, welche theoretiſirend die Schönheit in der urſprünglichen Wohlgefälligkeit bloßer Formen ſuchen, für welche ſie auch dieſe allgemeine Abkunft aus dem höchſten Inhalt verſchmähen, widerlegen ihre theoretiſche Anſicht durch die lebendige Begeiſterung, die ſie dem Schönen und der Kunſt widmen. Denn dieſe Begeiſterung bezeugt, daß auch ſie in aller Schönheit mehr als ein blos thatſächlich gefallendes Verhältniß, daß ſie in ihr auf irgend eine Weiſe den Abglanz der höchſten Werthe fühlen, die allein *dieſe* Verehrung und dieſe Hingabe des menſchlichen Gemüths rechtfertigen können. Nur um den Preis dieſer allgemeinen Anknüpfung des Schönen an das Gute iſt es möglich, die *einzelne* Schönheit von der Verpflichtung einer Hinweiſung auf ein einzelnes Gute zu entlaſſen und jene Univerſalität des Geſchmackes zu hegen, welche in jeder kleinſten Erſcheinung einen vollgültigen Beweis der ewigen Harmonie findet, auf der das Größte ruht, ebenſo wie unſere Erkenntniß in dem zufälligen Falle des Steins, den der Tritt eines Wildes gelöſt, dieſelbe Kraft wahrnimmt, welche die Geſtirne aneinander kettet. In dieſem Sinne gehört, wie der Gedanke des allgemeinen *Mechanismus* der modernen Wiſſenſchaft, ſo der eines allgemeinen äſthetiſchen *Formalismus* dem modernen äſthetiſchen Ideale als eine Eigenthümlichkeit an, welche nicht nur den Beurtheilungsgrund gegebener, ſondern auch die Quelle neu zu geſtaltender Schönheit in ſich faßt.

Ob nun das antike, das romantiſche und das moderne Ideal in dem Sinne, den Weiße vorausſetzt, eine geſchloſſene dialektiſche Dreiheit bilden, ſo daß alle Zukunft kein eigenthümliches viertes Glied ihnen würde hinzufügen können, kann zweifelhaft ſcheinen. Doch wird nicht eigentlich durch dieſe Annahme die Zukunft verkürzt; es wird ihr möglich ſein, aus den Bildungszuſtänden, die ſie entwickeln wird, auch neue characteriſtiſche Ausprägungen der Weltauffaſſung hervorzubringen, obgleich ſie die Anzahl der Grundgedanken, die jenen drei Idealen entſprechen, ebenſowenig um einen neuen vermehren wird, als ſie glaublicherweiſe zu den längſt ausgebildeten Kunſtformen eine noch unerhörte hinzu entdecken wird. Einſtweilen hat die Beſtimmtheit, mit welcher Weiße die geſchloſſene dialektiſche Trias der Ideale aufſtellte, nicht Nachfolge gefunden, während zugleich die zunehmende Aufmerkſamkeit auf die geſchichtliche Entwicklung der Künſte immer ausgedehnter auf den Einfluß einging, den auf ſie die geſammte geiſtige Entwicklung jedes einzelnen Zeitalters ausübte. Schon Winckelmanns Kunſtgeſchichte überſah dieſen Geſichtspunkt nicht; wir finden ihn mehr oder minder ausgebeutet in den zahlreichen Werken über Geſchichte der Kunſt und Literatur, deren wir uns jetzt erfreuen; ganz ausdrücklich hat ihn die reichhaltige und ſehr dankenswerthe Arbeit von M. Carriere gewählt: die Kunſt im Zuſammenhang der Culturentwicklung, (I. II. Lpz. 1863. 66.) ein Werk, dem eine allgemeine Theilnahme glücklichen Fortſchritt und Vollendung gewähren möge.

Siebentes Kapitel.

Die künſtleriſchen Thätigkeiten.

Verſuche zur Beſtimmung des Begriffs vom Genie bei Kant und Fries. — Weißes Lehre vom Gemüth, von der Seele und dem Geiſte, von dem Talent, dem Genius und dem Genie. — Schillers äſthetiſche Erziehung der Menſchheit. — Schleiermachers Nationalität der Kunſt. — H. Ritters Darſtellung der Bedeutung des Kunſtlebens.

Mit merklicher Geringſchätzung ihres Gegenſtands haben wir die deutſche Aeſthetik beginnen ſehen. Es war nicht wunderbar. Großes Mißgeſchick hatte im Volk die Erinnerung an die frühere Blüthe ſeiner Kunſt verlöſcht, die noch fortgeſetzten kraftloſen Bemühungen unſchöpferiſcher Geiſter erwärmten es nicht. Die Dichter, die mit kalter Aufgeblaſenheit ſich als Begeiſterte Apolls und der neun Muſen prieſen, mußten ſelbſt fühlen, daß dieſer ihr Umgang mit den Göttern des Parnaß eine Privatliebhaberei war, für die ſich weder in der Weltgeſchichte noch im geſelligen Leben eine ernſtliche Aufgabe entdecken ließ. So galt die Kunſt Nichts, die Schönheit wurde einer unvollkommnen Erkenntnißweiſe der Sinnlichkeit zugeſchrieben, das Genie konnte noch Adelung als merkliches Ueberwiegen der niedern Seelenkräfte bezeichnen. Seit dieſer barbariſchen Definition, wie J. Paul ſie entrüſtet nennt, haben die Anſichten ſich bis zum Uebermaß des Entgegengeſetzten verändert. Die Wiederbelebung des äſthetiſchen Sinnes hat über das Walten des künſtleriſchen Genius und über die Bedeutung der Kunſt im Ganzen unſers Lebens eine unzählbare Menge geiſtreicher Anſichten und Aeußerungen veranlaßt. Ich kann, indem ich hier dieſelben Fragen berühre, nur wenig Gebrauch von dieſer Fülle machen; denn Alles muß ich übergehen, was über Phantaſie und Kunſt eben auch nur in der Weiſe der Phantaſie und Kunſt,

Dichtung durch neue Dichtung umschreibend, aber nicht in der Form wissenschaftlicher Untersuchung, behauptet worden ist.

Auf Kants Ansichten über Kunst und Genius drückte jene Geringschätzung noch sehr bemerkbar. Grade er hatte die Schönheit vom Guten und Angenehmen getrennt und sie nur in wohlgefälligen Formverhältnissen gesucht; aber er hatte wenig Achtung vor dem Spiel mit diesen Formen. „Wenn die schönen Künste nicht nah oder fern mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbständiges Wohlgefallen mit sich führen, so dienen sie nur zur Zerstreuung, deren man um so mehr bedürftig wird, als man sich ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüths mit selbst dadurch zu vertreiben, daß man sich immer unnützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht." Seine weiteren Aeußerungen über die Kunst, nur der Gedankenfülle der Poesie günstig, der Musik ganz abhold, zeigen, daß er sich jene Verbindung der Kunst mit moralischen Ideen sehr eng und absichtlich dachte.

Dieselbe Stimmung herrscht in dem, was er über den künstlerischen Genius sagt. Psychologisch erklärt er sein Wirken nicht. Die Natur habe durch Stimmung der Vermögen des Gemüths diese Fähigkeit hervorgebracht, die, ihres eignen Verfahrens gänzlich unbewußt Werke bilde, welche für Andere exemplarische Vorbilder werden, deren Erzeugung aber nach keiner Regel gelernt werden könne. Nur einmal geht Kant tiefer ein. Man sage von gewissen Werken, sie seien ohne Geist, obgleich der Geschmack an ihnen Nichts auszusetzen habe; was sei hier Geist? Und er antwortet: Geist in ästhetischer Bedeutung ist das belebende Princip im Gemüthe, welches die Kräfte der Seele zweckmäßig in Schwung, nämlich in ein Spiel versetzt, das sich selbst erhält und sich selbst die Kraft dazu stärkt. Dies Princip aber sei das Vermögen zur Darstellung ästhetischer Ideen, d. h. solcher Vorstellungen der Einbildungskraft, welche, zu einem bestimmten Begriffe gesellt, die Aussicht in ein unabsehliches Feld

verwandter Vorſtellungen eröffnen und uns einen Schwung geben, viel Unnennbares obwohl zur Sache Gehöriges hinzuzudenken, was ſich in Begriffen nicht faſſen, deutlich machen oder exponiren läßt. Aber Kant fügt den Grund dieſer Unausdrückbarkeit nicht hinzu, und denkt keineswegs groß von der Gabe, ſo unnachrechenbare Vorſtellungsverknüpfungen zu erfinden. Das Genie bringe in ſeiner geſetzloſen Freiheit Nichts als Unſinn hervor; erſt der Geſchmack der Urtheilskraft gebe der Gedankenfülle Klarheit und Ordnung; müſſe an einem von beiden etwas abgebrochen werden, ſo möge es auf Seiten des Genies geſchehen; zum Behuf der Schönheit ſei Reichthum und Originalität der Ideen weniger nöthig als die Angemeſſenheit der Einbildungskraft zu der Geſetzmäßigkeit des Verſtandes.

Aber dieſe Theilung der Arbeit, ſo daß das Genie das Rohmaterial des geiſtreichen Inhalts, der Geſchmack die richtige Form beſorgt, unterſcheidet künſtleriſches Schaffen nicht von jeder andern geiſtigen Production. Die Fortſchritte in den Wiſſenſchaften und der Technik entſtehen ebenſo: zuerſt mannigfaches Hin und Her der Gedanken, lebhaftes Spiel der Einfälle, welches an ſich ſelbſt zwar nicht lauter Unſinn, aber doch vielen Irrthum zu Wege bringt, dann die kritiſche Thätigkeit des Verſtandes, die das Taugliche ausſcheidet. Es iſt daher wenig erklärt, ſo lange nicht der Unterſchied der äſthetiſchen Ideen von andern unvergohrenen Einfällen, und der des ſichtenden Geſchmacks von andern Arten der kritiſchen Prüfung aufgehellt wird. Kant hätte wohl für beide Fragen die Antwort gehabt, die er hier nicht gibt: der Reiz der äſthetiſchen Ideen liegt nicht blos in der Unabſehlichkeit und unendlichen Theilbarkeit ihres Gedankeninhalts, ſondern in dem Gefühlswerth jedes kleinſten dieſer Theilchen, und in der dem Begriffe nicht blos überlegenen, ſondern dem Denken überhaupt nicht zugänglichen Uebereinſtimmung dieſer Einzelwerthe zu einem Ganzen. Und eben in der feinen Empfindlichkeit hierfür beruht die Eigenthümlichkeit des

Geſchmackes, von dem Kant ſehr wohl wußte, daß die Ordnung und Klarheit, die er verlangt, eine ganz andere iſt als jene, welche der Verſtand, an den er hier ganz zur Unzeit erinnert, den Erzeugniſſen des Denkens zu geben ſucht.

Größere Achtung beweiſt dieſen äſthetiſchen Ideen in Kantiſchem Sinne Fries, wie er denn die höhere Bedeutung des äſthetiſchen Theils unſers Geiſteslebens in dem oft wiederholten Hauptſatze ſeiner Philoſophie ausſpricht: von Erſcheinungen wiſſen wir, an ein ewiges Weſen der Dinge glauben wir, Ahnung läßt uns dieſes in jenen anerkennen. Den ewigen Grundwahrheiten des Glaubens, nämlich den Gedanken der Gottheit, des ewigen Lebens und der Freiheit der Geiſteskraft, laſſen ſich die anſchaulich wirklichen Gegenſtände nicht nach beſtimmten Begriffen ſo unterordnen, daß ſie als Ausflüſſe und Ausdrücke dieſes allein die Welt beherrſchenden und ihr Werth gebenden idealen Inhalts klar würden. Nur durch unausſprechbare Mittelbegriffe kann dieſe Unterordnung des Wirklichen unter die Glaubensideen vollzogen werden; dieſer Vorgang iſt die Ahndung, die Form ihres Ausdrucks das äſthetiſche Urtheil, das nur unſer Gefühl, nicht eine erweisbare Erkenntniß enthält. Von den leichteſten Spielen des Schönheitsgefühls mit gefälligen Umriſſen, Rhythmen und Lebensbewegungen bis zu dem höchſten Ernſt der epiſchen tragiſchen und lyriſchen Ideale für die Dichtkunſt, waltet in alle dieſem das gleiche Princip der Ahndung ewiger Ideen. In die drei Klaſſen der epiſchen, tragiſchen und lyriſchen aber zerfallen alle äſthetiſchen Ideen gemäß der Verſchiedenheit der Stimmungen, welche dieſe Rückdeutung des Endlichen auf das Ewige erweckt. Epiſche zeigen uns in Stimmungen der Begeiſterung die Uebereinſtimmung des irdiſchen Schickſals mit der Idee des ewigen Lebens; dramatiſche in Stimmungen der Reſignation die Verwerfung der endlichen Erſcheinung gegen das Ewige; die Andacht der lyriſchen erhebt uns über das Endliche und Irdiſche zu dem Ewigen und Himmliſchen ſelbſt. (Apelt Religionsphilo-

ſophie 1860. S. 151.) Man fühlt leicht das Anerkennenswerthe dieſer Anſichten und ihre Bedeutung für die religiöſe Seite unſers geiſtigen Lebens; für die Aeſthetik als ſolche ſind ſie nicht fruchtbar geworden. Und Gleiches gilt von dem, was Fries über das Genie denkt, von dem wir ſprechen wollten. Mit nicht zu großer Klarheit ſetzt er das Vermögen zur Erzeugung des Schönen zuſammen aus dem Geſchmack, als dem Vermögen der äſthetiſchen Beurtheilung, dem Geiſt als der Fähigkeit ſich lebendig auszuſprechen, und dem Genie als der Kraft der lebendigen Darſtellung und dies letztere ſpaltet er in das Vermögen der anſchaulichen Darſtellung und das, welches dieſer Darſtellung die geforderte Form der Schönheit und Erhabenheit bringt. (Neue Kritik der Vernunft III. 280 ff.)

Und hier darf ich wohl einſchalten, daß die Erklärung des künſtleriſchen Schaffens auch ſpäter von keiner Seite weſentlich gefördert worden iſt. Die Phrenologie hat kaum einige Eigenheiten des körperlichen Baues mit ſpeciellen Talenten in einige thatſächliche Verbindung bringen können, den Nutzwerth jener für dieſe aber ganz unerklärt gelaſſen. Die Pſychologie, die verſchiedne in einander greifende Seelenvermögen anerkennt, hat nur, wie oben Fries, die Leiſtungen des Genies, nachdem ſie geſchehen ſind, ſortiren und mit unbefriedigender Stumpfheit diejenige Combination der verſchiednen Vermögen andeuten können, welche ſie für tauglich zu jenen Leiſtungen halten würde. Und über dieſe Tautologien iſt man nicht dadurch hinausgekommen, daß man mit Vermeidung einer Mehrheit urſprünglicher Vermögen alle Leiſtungen des geiſtigen Lebens aus der Wechſelwirkung unzähliger Vorſtellungen als der einzigen urſprünglichen Handlungen der Seele abzuleiten verſuchte. Man kann auch hier allenfalls gewiſſe Bedingungsgleichungen aufſtellen, denen der pſychiſche Mechanismus genügt haben müßte, wenn er künſtleriſche Productionskraft erzeugen ſoll; aber man kann nicht ſagen, durch welche Vorgänge jenen Bedingungen Genüge geleiſtet wird.

Dies Mißlingen einer wiſſenſchaftlichen Erkenntniß der Natur und der Wirkungsbedingungen des Genius erlaubt uns nur, der Bemühungen um die andere Frage zu gedenken, welche Bedeutung und welchen Werth und Sinn dieſe geheimnißvolle Gabe und ihre Ausübung im Ganzen der Welt und des menſchlichen Lebens habe.

In welchem Styl hierüber der Idealismus im Allgemeinen gedacht hat, bedarf keiner Erwähnung; ausdrücklich zu einer dialektiſchen Entwicklung hat erſt Weiße die hierhergehörigen Begriffe verflochten. Die höchſte Wirklichkeit der Schönheit ſieht er in demjenigen Sein, für welches alles objective Schöne vorhanden ſei: in dem Gemüth. Die Anthropologie, von der allein die im Geiſt wirkenden Kräfte einige Beachtung gefunden, faſſe Gemüth, Talent und Genius nur als Steigerungen der natürlichen Kräfte des endlichen Menſchengeiſtes; als die abſolut geiſtige Subſtanz der Schönheit ſelbſt habe man ſie vielmehr zu faſſen, als Herablaſſungen des unendlichen Geiſtes in die Geſtalt menſchlicher Perſönlichkeit. Nicht als zweites Ich ſtehe dieſes unendliche Selbſt neben dem endlichen Ich, ſondern nehme dies völlig in ſich auf und beherrſche deſſen Kräfte, an die es als Mittel ſeiner Thätigkeit gewieſen ſei. (Solger.) Die Vielheit der geiſtigen Individualitäten aber, in die ſich ſo das Unendliche zerſplittere, bezeuge ihre innerliche Zuſammengehörigkeit dadurch, daß ſie in Geſtalt eines Gegenſatzes auftrete. Wie Mann und Weib nicht Theile des Menſchen, ſondern beide ganze Menſchen, ſo ſeien die beiden Gemüthsgeſchlechter, Geiſt und Seele beide daſſelbe ganze Gemüth; dennoch einander entgegengeſetzt. In der Seele herrſche die ſubſtantielle Einheit des Gemüths ebenſo vor, wie wir unter den natürlichen Geſchlechtern von dem weiblichen die Verwirklichung des Allgemeinbegriffs des Menſchlichen, und Gleichgewicht zwiſchen den beſondern Tendenzen erwarten, die das männliche einſeitig verfolgt. Der Geiſt dagegen repräſentire den Gegenſatz; ihm fallen im Lauf der Geſchichte die im engern

Sinn objectiv und intellectuell zu nennenden Thaten und Werke zu, bei deren Ausführung ſich das Gemüth ganz in die beſondere ihm jedesmal vorliegende Idee verliert. Das Umgekehrte ließe ſich freilich auch wohl vertheidigen: ſeelenvoll iſt das Gemüth, das ſich ganz in ſeinen jedesmaligen Gegenſtand verliert, Geiſt hat der, der keinem ſich völlig hingibt, ſondern jedem dadurch gerecht wird, daß er zugleich alle andern bedenkt.

Blos als Gemüthstiefe aber, die nur in ſich aufnimmt, und ohne alle Richtung nach außen, würde das Unendliche nicht ſich ſelbſt entſprechend im Endlichen verwirklicht ſein; es muß die von ihm angenommenen Schranken der Perſönlichkeit überſchreiten, und ſeine abſolut geiſtige Subſtanz als objective ſetzen. So nach außen gewandt, auf Werke bedacht, und als Princip für Beſchaffenheit und Richtung wirkender Kräfte iſt das Gemüth *Talent*. In dem Ausſichherausgehn, welches den Begriff des Talents beſtimme, liege freilich die Möglichkeit eines gemüthloſen Talents, nur zeige die Erfahrung, daß ſeine Ablöſung vom Gemüth zugleich ſein eigner Untergang, Verluſt ſeiner abſolut geiſtigen Subſtanz und Uebergang in blos formale Fertigkeit ſei. Allein dies Zugeſtändniß, daß in der Wirklichkeit die Folge ſelbſtändig ohne ihren dialektiſchen Grund vorkomme, erlaubt auch die Annahme, daß ebenſo der Grund ohne die Folge vorhanden ſein könne, ein talentloſes Gemüth alſo, welches Weiße leugnet. Im Uebrigen wird die Mannigfaltigkeit ſpecifiſch verſchiedner Talente von Weiße hier zugegeben, auch dialektiſch begründet, ihre pſychologiſchen Bedingungen jedoch unerörtert gelaſſen.

Als ſich rührende Anlage zum Wirken nach außen entzweit das Talent das Gemüth mit ſich ſelbſt; aber durch die Erzeugniſſe ſeiner Thätigkeit verhilft es ihm zum ruhigen Wiederbeſitz ſeiner ſelbſt. Das wahrhafte Talent iſt eben nicht jene bloße Anlage, die als geiſt- und gemüthloſe Leichtigkeit formaler Production der Kindheit künſtleriſcher Geiſter eigen iſt, ſondern nur

die durch Uebung erworbene Fertigkeit und Sicherheit: der Geſchmack und Takt.

In einer Vermählung von Talent und Gemüth findet endlich Weiße den Genius. Der Begriff des Gemüths allein, der Abgrund einer Alles in ihr Inneres hineinziehenden Weſenheit, würde die einzelnen gemüthvollen Individuen völlig vereinzeln; das Talent aber kann zwiſchen ihnen und der Welt einen mehr als zufälligen, einen organiſchen Zuſammenhang nur dann herſtellen, wenn es innerhalb ſeines Gebiets ein Höchſtes leiſtet. Ein ſolches Talent, das nun in gewiſſer Weiſe das Gemüth aus ſich als ſein Erzeugniß wiedergebiert, iſt der Genius. Durch ihn iſt ein welthiſtoriſcher Zuſammenhang aller Thaten und Werke des Talents geſetzt, die ſonſt, der Willkür der einzelnen Talentbegabten überlaſſen, nur den Stempel der Zufälligkeit tragen. Der Genius trägt den der Nothwendigkeit, das Siegel ſeiner wahrhaft göttlichen und ewigen Beſtimmung. Denn er will und vollbringt nur dasjenige, was auf der jedesmal erreichten Stufe der geiſtigen Entwicklung der Menſchheit ſich, doch nur nach ſeiner Erfüllung, nicht vor ihr, als das allein Mögliche und Geforderte zeigt; und er vollbringt es nicht auf Antrieb äußerer Kräfte, ſondern weil ſein eignes ideales Selbſt Eins iſt mit der göttlichen Nothwendigkeit des Fortſchritts. Grundlos klage man, daß ſo viele hohe Genien zu früh untergehn oder ihre Beſtimmung verfehlen; jedem ſei vielmehr Umfang und Inhalt ſeiner Laufbahn prädeſtinirt und ſie werde ſtets vollſtändig von ihm durchmeſſen; in den Werken frühverſtorbener genialer Individuen finde ſich ein ebenſo ganz durchlaufner Cyclus, wie in denen langlebiger. So gehn die Genien als unmittelbarſte Erſcheinungen des abſoluten Geiſtes durch die Welt; ſie erheben zur Klarheit die weltgeſchichtlichen Ideen, die durch talentvolle und talentloſe Thätigkeit Anderer vorbereitet ſind; ſie entdecken in der Wiſſenſchaft die Einheitsprincipien ganzer

Erkenntnißſphären; ſie ſchaffen in der Kunſt den Begriff neuer Arten, innerhalb deren eine Vielheit von Talenten, vor ihnen unvollkommen ſtrebend, nach ihnen mit erhöhter Virtuoſität fortarbeitet. Dieſen Genien ſtehen die böſen Geiſter gegenüber, für die der verſtümmelte Name der Genies paſſe, und welche die im allgemeinen Begriffe des Genius liegende Freiheit mißbrauchend mit gleicher Schöpferkraft und Conſequenz die Lüge und das Böſe ſchaffen, wie jene das Schöne, Wahre und Gute.

Wenden wir uns jetzt von dem dunklen Weſen des künſtleriſchen Geiſtes zu der Bedeutung ſeines Wirkens, ſo glauben wir der hohen Stellung nicht noch einmal gedenken zu müſſen, welche der Idealismus meinte der Kunſt als einer der Entwicklungsſtufen des abſoluten Geiſtes geben zu müſſen. Wir laſſen vielmehr denjenigen noch einmal ausführlicher das Wort, welche der Kunſt innerhalb der Entwicklung des menſchlichen Geiſtes und ſeiner Strebungen ihre nicht minder bedeutende Stellung anwieſen.

Der große Rechtshandel der franzöſiſchen Revolution gab Schiller die lebendige Veranlaſſung, über den Weg nachzudenken, auf welchem mit Sicherheit die hier angeſtrebte Verwandlung des geſchichtlich entſtandenen Nothſtaates in einen mit Freiheit zu ordnenden Vernunftſtaat gelingen könne. Menſch ſei der Menſch nur dadurch, daß er ſich mit dem nicht begnügt, was die Natur und der Naturlauf der geſchichtlichen Wirkungen aus ihm macht, daß er vielmehr dies Werk der Noth in ein Werk der freien Wahl umwandelt. Aber der Vernunftſtaat ſei auf den ſittlichen Menſchen berechnet, der ſein ſoll, nur der phyſiſche Menſch ſei wirklich. Indem die Vernunft den Naturſtaat aufhebe, um den Vernunftſtaat, wie ſie muß, an deſſen Stelle zu ſetzen, wage ſie den wirklichen Menſchen an den nur möglichen ſittlichen; ſolle ihr bei dieſem Beginnen nicht aller Boden unter den Füßen ſchwinden, ſo dürfe die phyſiſche Geſellſchaft in der Zeit keinen Augenblick aufhören, während die

moraliſche in der Idee ſich bildet, und es müſſe für die Geſellſchaft eine Stütze geſucht werden, welche ſie von dem aufzulöſenden Naturſtaat unabhängig macht und dem zu ſtiftenden Vernunftſtaate vorbildet. Mit vielleicht zu großem Luxus der Begründung durch abſtracte Betrachtungen, welche ſich dem Gedankenkreiſe Kants anſchließen, finden Schillers Briefe über die äſthetiſche Erziehung der Menſchheit in der ſchönen Kunſt das vermittelnde Werkzeug dieſes Uebergangs. Es reiche nicht hin, daß die moraliſche Vernunft ihre ſittlichen Geſetze nur aufſtellt, ſie müſſe zugleich wirkende Kraft in uns werden, ſo daß auf das ſittliche Betragen wie auf einen natürlichen Erfolg gerechnet werden kann. Die Kunſt ſtelle die Wahrheit in der Schönheit heraus, lehre nicht blos den Gedanken ihr huldigen, ſondern auch den Sinn ihre Erſcheinung liebend ergreifen, und verwandle ſo das Nothwendige und Ewige aus einem Gegenſtand unſerer vernünftigen Anerkennung in einen Gegenſtand unſerer lebendigen Triebe. Der Weg zur Freiheit geht durch die Schönheit, und wird geebnet durch die äſthetiſche Cultur, welche alles das, worüber weder Naturgeſetze noch Sittengeſetze die menſchliche Willkür binden, Geſetzen der Schönheit unterwirft, und in der Form, die ſie dem äußern Leben gibt, ſchon das innere eröffnet. So erſcheint die Kunſt hier als ein pädagogiſches Mittel zur Erreichung der ſittlichen Lebensordnung; aber wie wenig ſie für Schiller nur dieſe Beſtimmung hat, habe ich früher bereits berühren können. Das äſthetiſche Leben iſt ihm nicht blos Uebergang vom Sinnlichen zum Sittlichen; es hat den ſelbſtändigen Werth, den er in die Worte faßt: Der Menſch ſoll mit der Schönheit nur ſpielen und er ſoll nur mit der Schönheit ſpielen; er ſpielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Menſch iſt, und er iſt nur dort ganz Menſch, wo er ſpielt.

Schillers Anſichten hat J. G. Fichte ſich angeeignet und dem Ganzen ſeiner philoſophiſchen Weltauffaſſung anzuſchließen

geſucht; (S. W. IV. 353. VIII. 270) ich glaube auf ſeine eigne Darſtellung verweiſen zu können. Bereits Schiller hatte das voll und innig von ihm empfundene Glück und die Seligkeit der äſthetiſchen Stimmung nicht überzeugend auf das formale Ereigniß der Verſchmelzung eines Formtriebes und eines Stofftriebes zurückgeführt, für deren keinen wir uns intereſſiren können; Fichte unterſcheidet von dem Erkenntnißtrieb, der die Dinge laſſen und faſſen will, wie ſie ſind, und von dem praktiſchen, ſie unendlich umzuſchaffen, den äſthetiſchen, den er zwiſchen beide in die Mitte ſtellt, und der ſchon dann befriedigt ſein ſoll, wenn er die freie Form des Bildes ohne Abgebildetes erzeugt. Auch dieſer Weg führt vielleicht nach Rom, aber es hat kein Intereſſe, Umwege zu verfolgen, für welche man nicht um ihrer ſelbſt, ſondern nur um der Paradoxie ihres Ausgangspunktes willen Sympathie haben kann.

Den Ort der Aeſthetik in der Ethik aufzuſuchen, hatte ſich Schleiermacher als Aufgabe geſtellt; ſeiner Anſichten würde daher hier beſonders zu gedenken ſein. Aber ſo viele hier nicht wiederholbare ſchöne Einzelheiten ſeine Vorleſungen enthalten, ſo muß ich doch auch in Bezug auf den allgemeinen Geſichtspunkt, den ſie gewählt haben, im Weſentlichen auf ſie ſelbſt verweiſen. Dem einen Tadel, den Zimmermann in ſeiner ausführlichen Kritik (Geſchichte der Aeſthetik I. S. 609 ff.) gegen ſie richtet, nur beſchreibend die künſtleriſche Thätigkeit zu zergliedern, ohne in der Idee der Schönheit eine für ſich gültige Geſetzgebung für dieſe Thätigkeit anzuerkennen, habe ich früher beitreten müſſen. Laſſen wir dies aber nun abgethan ſein, ſo wird man die beſchränktere Gültigkeit der Anſicht zugeben können, welche Schleiermacher in Bezug auf die Nationalität der Kunſt ausſpricht. Zu den freien Thätigkeiten gehörte ihm der Kunſttrieb, die der eine ſo, der andere anders auszuüben berechtigt iſt; da gleichwohl dieſer Trieb ſich in äußern Werken auslebt, ſo iſt es natürlich, daß er auch Verſtändniß ſeines Thuns ſucht, daß er

folglich nicht die individuellſte Anſchauung des Einzelnen, ſondern die gemeinſame zum Ausdruck bringt, welche einem Complexe von Einzelnen, einem Volke, einer Nation verſtändlich und angewohnt iſt. Ich gebe zu, daß hierin nur eine halbe Verbeſſerung des einmal gemachten Fehlers liegt und daß das Wahre dieſer Behauptung ſich beſtimmter auf dem entgegengeſetzten Wege finden ließ, zuerſt die unbedingte Geſetzgebung der Schönheit überhaupt zu bedenken, dann aber von jeder künſtleriſchen Thätigkeit, welche Schönes zu ſchaffen ſucht, zu verlangen, daß ſie es auf *characteriſtiſche* Weiſe ſchaffe. Methodiſch nicht gut begründet und gerechtfertigt, ſcheint mir dieſe Hochhaltung der Nationalität der Kunſt dennoch keineswegs zu tadeln; ſie hat ihr Recht nicht nur außerhalb der Aeſthetik, wenn wir die Stellung künſtleriſcher Beſtrebungen zu dem Ganzen unſers Lebens bedenken, ſondern auch innerhalb der Wiſſenſchaft vom Schönen hat ſie ihre Stelle. Kann die Kunſt einmal nicht die Schönheit an ſich, ſondern nur einzelne Erſcheinungen derſelben darſtellen, ſo iſt es ihr auch Pflicht, alle Unterſchiede des Erſcheinens feſtzuhalten, die dem an ſich Unausſprechlichen verſchiedene eigenthümliche Beleuchtungen geben können.

Aber Schleiermacher hat ſeine Gedanken nicht ſelbſt in einer endgültigen Faſſung veröffentlicht; es iſt deshalb gerechter und für uns anziehender, die Darſtellung anzuführen, welche von gleichartigen Geſichtspunkten aus H. *Ritter* gegeben hat. (Ueber die Principien der Aeſthetik. Kleine philſoph. Schriften. Bd. 2. Kiel 1840.)

Nicht unſre ganze Kraft ſoll auf den Kampf des Lebens verwendet werden; wir haben auch ein Leben des Friedens und der Muße zu ſuchen, welches nach der Anſpannung unſers Geiſtes uns Erholung gewährt. Auch dieſe Erholung freilich wird nicht in Unthätigkeit und Ruhe, aber doch nur in einer ſolchen Thätigkeit zu ſuchen ſein, die unſern Neigungen entſpricht. Nicht nur durch jene Erfriſchung, die allerdings ſchon in der Abwech-

ſelung der Arbeit liegt, ſoll uns die Muße zu neuer Anſtrengung ſtärken, ſondern ſie ſoll uns jene Allſeitigkeit der Ausbildung unſers ganzen Weſens möglich machen, welche das kämpfende Leben mit ſeiner unvermeidlichen Theilung der Arbeiten verſagt. Auch die Beſchäftigung mit den Wiſſenſchaften bietet daher den wahren Inhalt dieſer Muße nicht; denn die einzelnen verſtricken uns ſogleich wieder in die Mühſeligkeiten und Einſeitigkeiten, welche die ausſchließliche Richtung der Unterſuchung auf ein beſtimmtes Gebiet mit ſich führt; die allgemeine Wiſſenſchaft aber, die Philoſophie, verliert weder den Character einer ſtrengen Arbeit, noch ſteht ſie in Wirklichkeit ſo, wie ihr Ideal es verlangen mag, als allumfaſſende über den beſchränkten Geſichtskreiſen jener. In aller Wiſſenſchaft überhaupt leben wir dem Allgemeinen; ein gemeinſames Gut der Erkenntniß, den Gewinn von Jahrtauſenden, haben wir, jeder im Kreiſe ſeines Berufs, der Gegenwart zu erhalten und der Zukunft vermehrt zu überliefern; wer ſo die Wiſſenſchaft betreibt, mag Freude an ihr finden, wie jeder gemeinnützige Arbeiter an ſeinem Werke; aber er wird dennoch geſtehn müſſen, daß ſie ihm Arbeit bleibe, und daß, wenn er ſeiner Muße nachgehn wolle, ſeine Thätigkeit einer andern Art der Beſchäftigung ſich zuwenden müſſe.

Das würdige Ziel für dieſe Thätigkeit der Muße finden wir nur in der Ausbildung jener eigenthümlichſten Anlage, die den Einzelnen als Perſönlichkeit vom andern unterſcheidet. Während die Wiſſenſchaft mit ausgeſprochener Scheu vor aller Einmiſchung des Individuellen nur den allgemeinen Geiſt zu ihrem Dienſte beruft, ſoll die Thätigkeit der Muße die Entwicklung und Ausrundung jener perſönlichen Welt- und Lebensanſicht übernehmen, zu deren Entſtehung die eigenthümlichſten Regungen unſrer Seele, unſre ganze Geſinnung, die beſondern Richtungen unſrer Phantaſie, unſrer Liebe und Abneigung beitragen, und die belebt wird durch den Wiederklang von tauſenderlei gelungnen und mißlungnen Beſtrebungen und von ebenſo vielen Erfahr-

ungen, die wir auf den verſchlungnen Bahnen unſers perſönlichen Lebens haben machen müſſen. Und während ſowohl die gemeine als die ſittliche Arbeit im Kampfe des Lebens unſer Verhalten an allgemeingültige Vorſchriften feſſelt, ſoll das Leben der Muße den eigenthümlichen Neigungen unſerer Natur Gelegenheit zur Bethätigung und allen individuellſten Anlagen unſerer Natur Spielraum zur Entfaltung geben. Weder jener Weltanſicht noch dieſer unſerer Art zu ſein können wir daher allgemeine Gültigkeit zuſchreiben, aber es würde eben irrig ſein, nur die dem Allgemeinen geleiſtete Arbeit gelten laſſen zu wollen; auch die harmoniſche Ausbildung des individuellen Geiſtes gehört zu den würdigen Zielen und ſittlichen Pflichten des Menſchen. Und nicht beſonders braucht hinzugefügt zu werden, daß weder in der Anſicht vom Leben noch in der Art des Benehmens dieſe individuelle Ausbildung ſich von dem Allgemeingültigen und von dem Allgemeinverpflichtenden fremd und willkürlich entfernen darf; ſie iſt nach beiden Richtungen hin nur die eigenthümliche Färbung, die zu der feſtſtehenden Zeichnung des Allgemeingültigen hinzukommt, ohne dieſelbe zu überſchreiten. So iſt das Leben der Muße, das äſthetiſche Leben eine eigenthümliche und große Bereicherung der Lebensgüter.

So lange nun in unſerem Inneren Unruhe, Ungewißheit und Streit zwieſpältiger Meinungen iſt, mag dies perſönliche Gemüthsleben die Einſamkeit ſuchen; ſobald aber in dem Menſchen das rechte mit ſich einige Bewußtſein ſeines Weſens zum Durchbruch gekommen iſt, fühlt er ſich von Natur gedrungen, ſich geſellig mitzutheilen, und dieſem Drange zu folgen erkennen wir zugleich für eine ſittliche Verpflichtung. Denn Selbſtſucht wäre es, mit ſeinem Eigenthümlichſten heimlich zu thun und es Anderen nicht in demſelben Maße mitzutheilen, in welchem es aufgenommen werden kann. Aber die Erfüllung dieſer Pflicht wird nicht zur Arbeit für uns; was ſie verlangt, iſt zugleich der natürliche Hang der Menſchheit: in keiner Zeit iſt die Muße Sache

des einſamen Lebens geblieben, ſie hat ſich auch nicht im Schoße der Familie zurückgehalten, ſondern ganze Völker haben ſie gefeiert in Feſten bald ernſterer Art, bald lauterer und ſcherzhafter Fröhlichkeit gewidmeten, jene erſtere Art der Begehung faſt ohne Ausnahme der Gottes- oder Götterverehrung zugewandt, dieſe andere immer zur ſchönen Kunſt hinneigend. Denn zur Geſelligkeit drängt das religiöſe wie das künſtleriſche Element unſers innern Lebens; das religiöſe Bewußtſein heißt uns unſer Heil nicht für uns allein, ſondern in Verbindung mit dem Heil der ganzen Welt ſuchen, und für unſere Ueberzeugungen von dem überſinnlichen, nie erſcheinenden Grunde aller Wirklichkeit Beſtätigung aus der Uebereinſtimmung mit andern gewinnen; der künſtleriſche Trieb will weniger dieſen Widerhall als ſeine eigne Mittheilung an Andere. Denn nicht allein in jenen Kunſtwerken, die von andern Entwicklungen des Lebens und von der Perſönlichkeit ihres Urhebers wie ſelbſtändige Weſen ſich abſondern, haben wir dies künſtleriſche Element zu ſuchen, ſondern in jeder Aeußerung, an welcher die Phantaſie in einer ihrer mannigfaltigen Geſtaltungen Theil hat. Der flüchtige Blitz des Witzes, die Anmuth der einfachen Erzählung oder Schilderung, die Würde im Ausdruck der Geſinnung, über alle dieſe Geſtalten der Rede, wie ſie im geſelligen Geſpräch heraustreten, über Geſänge und Tänze und alle Formen des Benehmens breitet ſich der Reiz eines Strebens nach Schönheit aus; jeder will in geſelliger Luſt dem andern ſich dienſtbar erweiſen, und dies Gefallen gewährt eben nur die Schönheit, welcher Art ſie auch ſei.

Uns ſelbſt daher und den ganzen Verlauf des Lebens durch übereinſtimmende Ausbildung des eignen Weſens zu einem ſchönen Ganzen auszugeſtalten, würde die ideale Aufgabe dieſes äſthetiſchen Triebes ſein. Doch das Leben mit ſeinen von uns unabhängigen Fügungen, und die eigne Natur, die nicht ganz unſerm Willen unterthan iſt, ſind zu ſpröde Stoffe, um die völlige Erfüllung dieſer Aufgabe zuzulaſſen. Nur in beſchränk-

terer Weiſe können wir hoffen, der Eigenthümlichkeit unſers Innern einen harmoniſchen Ausdruck zu verſchaffen, indem wir ſeinen Gehalt in einem von unſerer Perſönlichkeit ablösbaren Stoffe zu dem ſelbſtändigen Daſein eines Kunſtwerks verdichten. Hat aber die ſchöne Geſtaltung unſers eignen Weſens keine Ausſicht auf Vollendung, ſo hängt andrerſeits auch die Vollendbarkeit der Schönheit eines an fremdem Materiale darzuſtellenden Innern von der ungleich vertheilten Naturgabe zur Bearbeitung dieſes letztern ab. Innerhalb des geſelligen äſthetiſchen Geſammtlebens ſcheiden ſich Künſtler und Kunſtfreunde, zu Genuß Verſtändniß und Beurtheilung des Schönen beide, zu ſeiner Hervorbringung nur die erſten befähigt, zur geſunden Entwicklung des äſthetiſchen Lebens dieſe nicht entbehrlicher als jene. Denn irrig behauptet man, der Künſtler wolle in der Darſtellung nur ſich ſelbſt genügen; obwohl er ohne Zweifel den Inhalt einer ihm eigenthümlichen Begeiſterung mitzutheilen ſucht, ſo ſucht er ihn doch eben mitzutheilen und muß umgeben von einem Kreiſe gedacht werden, der ſich ſeiner Werke freut. Er iſt nicht der machtvollkommne Herrſcher, der ohne Rückſicht auf die ihm Untergebenen Alles in ſeine Bahn mit ſich fortreißt, nicht nur ein Begeiſterter Gottes; wir erblicken vielmehr in ihm einen Menſchen, ungefähr wie wir ſelbſt ſind, und wenn wir auch neidlos zugeben, daß in ihm, und doch auch in ihm nur in einzelnen Augenblicken, ein geſteigertes Bewußtſein über ſich ſelbſt ſich bis zu darſtellungskräftiger Begeiſterung erhöht, dennoch wird auch er ähnlichen Einflüſſen wie wir unterworfen ſein, und wie er gibt, ſo nicht weniger empfangen. Man ſoll nicht den Künſtlern jenen Stolz einbilden, mit dem ſie allein ein wahrhaft freies Geſchäft zu treiben glauben, in dem ſie Niemand zu berückſichtigen, ſondern ihrem Genius allein zu folgen hätten; man ſoll ſie ihre Kunſt vielmehr in ſtetiger Beziehung zu dem äſthetiſchen Leben der Geſellſchaft üben heißen, in welcher ſie

arbeiten, und für welche ſogar auf Beſtellung zu arbeiten ihrer Würde nicht ſchlechthin Eintrag thut.

Die Geſchichte beſtätigt, daß in glücklichen Zeiten der Kunſtblüthe dies richtige Verhältniß der productiven Künſtler zu dem äſthetiſchen Leben ihres Volks, zu der Weltanſicht und Sitte ihrer Zeit immer beachtet worden iſt; die größten Genien haben aus dieſem Bedürfniß der Wechſelwirkung mit der Geſellſchaft, in der ſie ſtanden, die ſtete Wiederholung bekannter, der Sage oder der religiöſen und nationalen Geſchichte angehörigen Stoffe, in welche der allgemeine Geiſt ſich mitfühlend eingelebt hatte, dem eitlen Anſpruch auf völlige Neuheit der Erfindung vorgezogen, und ſie haben in der Behandlung dieſer Stoffe nicht minder den formalen Anforderungen genügt, welche der Geſchmack ihrer Zeit nothwendig fand. Sie waren ſich bewußt über dieſes dem Ganzen der Geſellſchaft gehörige Eigenthum noch immer eine ihrem eignen Gemüth entſpringende originale Beleuchtung werfen zu können, welche ihre Werke zu Bereicherungen des äſthetiſchen Gemeinbeſitzes machte. Nur in unglücklichen Zeiten verlorener Einheit des äſthetiſchen Lebens muß die Phantaſie neue Bahnen ſuchen, ſelten mit glücklichem Erfolg; meiſt führt die Ablöſung der künſtleriſchen Production von ihrem natürlichen Boden in der nationalen Geſelligkeit, und der Verſuch, dieſe durch eine höhere und feinere Geſelligkeit ausſchließlich zwiſchen Künſtlern und Kunſtfreunden zu erſetzen, nur zum Kränkeln und zum Verfall der Kunſt ſelbſt.

Dieſe letzten Worte meines verehrungswürdigen Freundes erinnern mich an die Schwierigkeit der Aufgabe, die mir noch bevorſteht. Ohne Zweifel hat die lebendige Kunſt, die ſich noch fortentwickeln will, ihren natürlichen Boden in der nationalen Geſelligkeit und der Einheit der herrſchenden Phantaſie; aber die äſthetiſche Theorie, die der Schönheit des Geleiſteten nachdenkt, nachdem es da iſt, findet ſich in unſeren Tagen einer höchſt mannigfachen Ueberlieferung gegenüber, die uns die

Werke der verſchiedenſten Zeitalter neben einander vorführt. Vieles von dieſen iſt unſerer Sinnesart völlig fremd, und kann nur mittelbar Gegenſtand unſers Genuſſes werden, wenn wir von der Eigenthümlichkeit unſers Lebens abſehen; Vieles ſteht unſern gegenwärtigen Strebungen nahe genug und erfreut uns dennoch nicht durch die Vollendung, die wir jenen Erzeugniſſen einer für uns abgethanen Zeit zugeſtehen müſſen. Zwei entgegengeſetzten Gefahren ſind daher unſere Kunſttheorien ausgeſetzt: ſie können theils in leidenſchaftlicher Theilnahme für das, was uns nahe angeht, die Schönheit deſſen verkennen, was uns fremd geworden iſt, theils in einſeitiger Bewunderung einer Vollendung, an der uns nur ein mittelbarer Genuß möglich iſt, die fruchtbaren Keime überſehen, aus denen das Gegenwärtige eine ganz anders geſtaltete, aber nicht geringere Schönheit zu unmittelbarem lebendigen Genuſſe erzeugen könnte.

Drittes Buch.

Zur Geſchichte der Kunſttheorien.

Erſtes Kapitel.

Die Kunſt und die Künſte.

Abgrenzung des Geſammtgebietes der Kunſt. — Allgemeine Aeſthetik und Theorie der Künſte. — Naturnachahmung; Objectivirung; Idealiſirung. — Styliſirung und Manier. — Claſſification der Künſte nach Schelling, Solger, Hegel, Weiße, Viſcher, Kooſen, Zeiſing. — Beſchränkter Werth aller Claſſificirung. — Vorbemerkung zu den Kunſttheorien.

Faſt nur in rhetoriſchem Schmuck und techniſcher Tadelloſigkeit von Dichtwerken hatte der Anfang der deutſchen Aeſthetik die Schönheit geſehen; raſch hatte dann Leſſings und Winckelmanns Thätigkeit, der ſelbſtändige Aufſchwung der deutſchen Dichtung und die fortdauernde Blüthe der Muſik alle Gebiete der Kunſt ihrer Betrachtung zugeführt und die Empfindung für die lebendige Bedeutung der Schönheit geweckt; als dann die Speculation des Idealismus den künſtleriſchen Beſtrebungen, die früher als entbehrliche Zierde des Lebens gegolten, die Bedeutung einer weſentlichen Entwicklungsweiſe des menſchlichen Geiſtes und der Welt ſelbſt gegeben hatte, begannen in der Ueberſicht des Geſammtgebietes der Aeſthetik zwei entgegengeſetzte Richtungen ſich gelten zu machen. So verpflichtend erſchien der einen das Gebot, nach Schönheit zu ſtreben, daß kein noch ſo unbedeutendes Gebiet des alltäglichen Lebens und Handelns von der Verbindlichkeit frei wäre, ſich äſthetiſch auszugeſtalten; dieſer Auffaſſung genügte die Zahl der Künſte nicht, welche die Vorzeit überliefert hatte; ſie wies unermüdlich auf eine Menge zuſammen-

gehöriger äſthetiſcher Triebe hin, deren Bedeutung im Leben gern jeder anerkennt und die doch in der hergebrachten Abſchließung jener Anzahl vergeſſen waren. Die andere Anſicht, von dem Gedanken einer beſtimmten Weltſtellung der Kunſt überhaupt beherrſcht, mußte dem entgegengeſetzt ein geſchloſſenes Syſtem der Künſte zu finden ſuchen, deſſen innere Gliederung und Eintheilung dem Bauplan des Univerſum entſprach, als deſſen Wiederholung und Wiederaufrichtung im Geiſte alle künſtleriſche Thätigkeit anzuſehen war.

Man kann dem Princip der erſten Anſicht beipflichten, ohne allen ihren Ausführungen zuzuſtimmen. Eine Aeſthetik, welche alle Erſcheinungen umfaſſen möchte, in denen ſich der Trieb nach Schönheit kundgibt, könnte die Form ihrer Darſtellung nach dem Muſter der allgemeinen Mechanik entwerfen. Was möglich, was unmöglich, welche Zuſammenſtellungen von Wirkungen ausführbar, welche andere vergeblich oder unvortheilhaft ſind, dies alles lehrt dieſe ſo, daß ſie die entſcheidenden Bedingungen des Geſchehens nur in ihren allgemeinen Formen erfaßt, und es der Anwendung im Leben überläßt, aus der beſonderen Geſtalt, in welcher in jedem Einzelfall dieſe Bedingungen gegeben ſind, das hier ſpeciell Mögliche und Nothwendige aus jenen allgemeinen Geſetzen abzuleiten; niemals aber verliert ſich die Mechanik in den nutzloſen Verſuch, alle Wirkungen zu beſchreiben, die in der Welt in Folge ihrer allgemeinen Principien ſich ereignen könnten. Auch die Aeſthetik würde genug thun, wenn ſie allgemeine Grundſätze aufſtellte, welche den Werth aller elementaren Verhältniſſe und die Art der Verknüpfung beſtimmten, durch welche dieſe zu wohlgefälligen Zuſammenſetzungen benutzt werden können; eine vollſtändige Aufzählung der zahlloſen Anwendungen, welche dieſe Principien in jedem kleinſten Bereich des Lebens zulaſſen, braucht ſie nicht zu verſuchen; ſie kann dieſes Geſchäft den andern Betrachtungen überlaſſen, welche aus beſondern Gründen ihre Aufmerkſamkeit auf einen dieſer Einzelfälle ſammeln und,

um ihn vollſtändig zu erſchöpfen, auch die ihm mögliche äſthetiſche Geſtaltung zu berückſichtigen haben. Verſuchte aber die Aeſthetik dieſe Ueberſicht dennoch, ſo würde ſie grade zu dieſem Unternehmen um ſo mehr befähigt ſein, je klarer ihr die allgemeinen Geſetze ihres Urtheils ſind; denn um ſo leichter würde ſie die Hauptverſchiedenheiten der möglichen Anwendungsfälle treffen, durch deren Berückſichtigung die ganze Fülle der aus den Principien zu erwartenden Folgen umfaßt würde.

Als Beiſpiel ſolcher Grundlegung und ſolcher Ueberſicht zugleich nenne ich Rob. Zimmermanns „allgemeine Aeſthetik als Formwiſſenſchaft“ (Wien 1865). Nachdem ſie im erſten Buch die allgemeinen Formen des Schönen erörtert, theilt ſie in den beiden andern das Gebiet der Anwendungen in Natur und Geiſt, den ſchönen Geiſt ſelbſt in vorſtellenden, fühlenden, wollenden. In ausführlicher Gliederung folgen dann die einfachen und zuſammengeſetzten idealen Kunſtwerke des zuſammenfaſſenden, des empfindenden und des Gedanken-Vorſtellens, die äſthetiſche Geſellſchaft als ſociales ſchönes Vorſtellen, die Humanitätsgeſellſchaft als ſociales ſchönes Fühlen, die ſittliche Geſellſchaft als entſprechendes Wollen, endlich die realen einfachen und zuſammengeſetzten Kunſtwerke. Dieſe Syſtematik hat unſtreitig Platz für alle Gegenſtände und Fragen der Aeſthetik; aber ich habe ſie nur unvollſtändig wiedergegeben in dem ſich aufdrängenden Gefühl, daß ihre etwas unüberſichtliche Vielgliedrigkeit doch nicht die wünſchenswerthe Form iſt, welche die Aeſthetik beibehalten dürfte. Man wird vielmehr ſich nach der gewohnten Behandlung und Eintheilung des äſthetiſchen Gebietes zurückſehnen; immer wird man verlangen, im Vordergrunde den bekannten Namen der einzelnen Künſte zu begegnen, deren jede wie ein lebendiger Organismus, eine vielgeſtaltige Menge äſthetiſcher Mittel zu einem characteriſtiſchen Ganzen verknüpft. Jenem äſthetiſchen Gegenbild der Mechanik muß ein anderes der Phyſik oder der Naturgeſchichte folgen. Wir wiſſen, daß der Umlauf der Planeten und die

Gewitter der Erdatmoſphäre, die Leiſtungen eines Hebels und die Kraftäußerungen lebendiger Geſchöpfe zuletzt nur Anwendungen derſelben allgemeinſten Geſetze alles Wirkens ſind; aber wir wollen doch dieſe ausdrucksvollen Erſcheinungen nicht blos als Beiſpiele jenes Allgemeinen angeſehen wiſſen und die Beſtandtheile, die in ihnen zum Ganzen verbunden ſind, nicht wieder zerpflückt und ſtückweis den verſchiedenen allgemeinen Geſichtspunkten untergeordnet ſehen, unter die ja freilich jeder von ihnen außerhalb jener Verbindung gehört. Es iſt, um es kurz zu ſagen, der alte Streit zwiſchen Realismus und Idealismus, der auch hier wieder ausbricht. Jener ſieht alle einzelnen Gebilde nur als Beiſpiele deſſen an, was alles nach allgemeinen Geſetzen unter verſchiedenen Umſtänden möglich iſt, und jedes dieſer Beiſpiele iſt ihm ſo berechtigt, wie jedes andere; der Idealismus hebt hervor, daß von dem Vielen, das nach jenen Geſetzen entſtehen könnte, doch nur Weniges die Lebenskraft hat, ſich innerhalb der Wirklichkeit auf eine bedeutungsvolle Weiſe gelten zu machen. Und dieſe Kraft verdankt es der Idee, die in einer gewiſſen Zuſammenſtellung der Elemente zum Ausdruck kommt, und eben dadurch dieſe Zuſammenſtellung vor vielen andern, mechaniſch gleich möglichen, einer Idee aber nicht adäquaten bevorzugt. Dieſen Vorzug haben die Künſte, die ſich in der Geſchichte des menſchlichen Geiſtes längſt als große geiſtige Mächte erwieſen haben, vor jenen Anwendungsgebieten äſthetiſcher Principien voraus, welche man durch ſyſtematiſche Eintheilung oder durch mikroſkopiſche Aufmerkſamkeit auf alle Kleinigkeiten des Lebens entdecken kann, die aber im Leben ſelbſt niemals als ebenbürtig mit jenen empfunden werden.

Hierauf wird die Aeſthetik achten müſſen, und ich halte es für gleich unzweckmäßig, dieſe großen Geſtalten der bekannten Künſte unter abſtracte Geſichtspunkte der allgemeinen Aeſthetik unterzuſtecken, oder ihnen mit dem Anſpruch auf gleichen ſyſtematiſchen Rang, wenn auch auf geringere Wichtigkeit, eine Un-

zahl kleinerer Geſtirne beizuordnen, jene von äſthetiſchen Principien allerdings durchdrungenen Uebungen nämlich, die ihrer Natur nach viel zu beſchränkt ſind, um die Totalität des geiſtigen Lebens in irgend einer annähernden Weiſe auszudrücken. So wie kleine Gemeinden und große Staaten von demſelben Princip der Sittlichkeit und des Rechts durchdrungen ſein ſollen, gleichwohl aber jene wegen der Beſchränktheit ihrer Aufgaben und ihrer Mittel niemals dieſen zugerechnet werden können, ſo werden Gymnaſtik und Tanz, ſchöne Gartenkunſt und Feuerwerkerei, Toilettenkunſt und Mimik zwar immer Territorien nach amerikaniſchem Ausdruck ſein, in welchen äſthetiſche Geſetze gelten, aber niemals werden ſie Anſpruch darauf erwerben, unter die Reihe der ſtimmfähigen Staaten aufgenommen zu werden.

Für manche vielverhandelte Streitpunkte würde dieſe Auffaſſung kein Intereſſe haben. Ob dieſe oder jene Fertigkeit mit ihren Erzeugniſſen der Kunſt zuzurechnen ſei oder nicht, würde ihr nur wichtig ſcheinen, ſo weit die Geſetzgebung an dieſe Unterordnung Vortheile und Nachtheile knüpft, und ſo weit es darauf ankommt, die juriſtiſche Fixirung des Begriffs der Kunſt ſo ſehr als möglich in Uebereinſtimmung mit der unbefangenen äſthetiſchen Schätzung der verſchiedenen Arbeitsgattungen zu erhalten. Für die Aeſthetik ſelbſt dagegen iſt es zwar von Werth, die weſentlichen Eigenſchaften zu kennen, die den characteriſtiſchen Begriff einer Kunſtleiſtung zuſammenſetzen, aber nicht unerläßlich, in jedem Einzelfall, der zweifelhaft ſein kann, zu beurtheilen, ob er durch einen kleinen Gehalt an künſtleriſchem Element der Kunſt, oder durch den größeren an unkünſtleriſchem Verfahren dem Handwerk zugehört. Aeſthetiſche Caſuiſtik dieſer Art, deren Beiſpiele man bei Schleiermacher ſcharfſinnig ausgeführt findet, ſcheint mir paſſender den Gegenſtand geſelliger Unterhaltung, als den der Wiſſenſchaft zu bilden.

Kein größeres Intereſſe dürfte deſſelben Schriftſtellers Beſtrebung erregen, einen allgemeinen Begriff der Kunſt aufzu-

finden, aus welchem alle Einzelkünſte ſo ableitbar würden, daß man durch ihre Zuſammenſtellung den ganzen Umfang jenes Begriffes erſchöpfen könne. Da es doch nicht wohl auf Entdeckung bisher unbekannt gebliebener Künſte abgeſehn ſein kann, vielmehr die verſchiedenen Glieder, zu deren ſyſtematiſcher Aufzählung man kommen will, mit aller wünſchenswerthen Deutlichkeit vorher gegeben ſind, ſo iſt die Dringlichkeit dieſes Unternehmens nicht einleuchtend. Sein leicht vorauszuſehendes Reſultat: es werde ſo viele verſchiedene Künſte geben, als dem allgemeinen mit ſich identiſchen Kunſttriebe verſchiedene Arten der Erſcheinung möglich ſind, ließ ſich weniger umſtändlich erreichen.

So weit dagegen derartige Ueberlegungen nicht nur zur logiſchen Unterſcheidung der Kunſt von andern Gebieten und zur vollſtändigen Geographie ihres eignen, ſondern zugleich zur poſitiven Characteriſtik ihres weſentlichen Verfahrens dienen, erregen ſie allerdings Aufmerkſamkeit. Die hierher gehörigen Gedanken ſind indeſſen von ſo altem Urſprung und ſind ſo durch allmählich vervollkommnete Verſuche, ſie auszuſprechen, entwickelt worden, daß ich ſie nur kurz berühren will, ohne eine beſtimmte Geſchichte ihrer Entſtehung geben zu können.

Kunſt iſt ſtets von Natur unterſchieden worden, nicht nur von der, die uns äußerlich umgibt, ſondern auch von der, die in uns ſelbſt wirkt. Angeborne Anmuth der Bewegung, der ausdrucksvolle Schrei des Schmerzes, bezeichnende Geberden der Freude und des Entſetzens ſind Wirkungen der Natur in uns; Kunſt werden ſie erſt, wenn ſie nicht mit vorgezeichneter Nothwendigkeit unwillkürlich aus dem Zuſammenhang unſers Weſens entſpringen, ſondern von der Seele zum Ausdruck eines inneren Zuſtandes mit freier Thätigkeit wiederholt und benutzt werden. Dieſen Unterſchied hat Schleiermacher ausführlich und ſcharfſinnig erwogen; wir folgern aus ihm, daß die weitverbreitete entgegengeſetzte Gewohnheit, alle Wirkungen auch der äußern Natur als Kundgebungen einer unbewußten Kunſtthätigkeit anzu-

ſehn, eine wichtige Differenz vernachläſſigt. Ein geiſtiges Innere überhaupt mag man immerhin in der Natur ſuchen, aber die Aeußerungen deſſelben geſchehen hier eben als unmittelbare und nothwendige Folge der gegebenen Zuſtände, ebenſo wie der Laut des Schmerzes unwillkürlich in uns ſich zu der empfundenen Qual geſellt; es fehlt, was der Kunſt eigenthümlich iſt, die freie Production der Erſcheinung und ihre Verwendung zu einem Ausdruck des Innern, der auch hätte unterdrückt werden können. In dieſem Sinne iſt die Behauptung richtig, daß alle Kunſt Nachahmung der Natur ſei; ſie darf nicht ſelbſt Natur ſein, ſondern nur freie Verwendung der Mittel, welche zum angemeſſenen Ausdruck eines Innern allerdings die Natur im weiteſten Sinne, die Ordnung der Dinge überhaupt, allein erfindet, die Freiheit dagegen nur benutzen ſoll.

Es iſt faſt nur ein anderer Ausdruck deſſelben Gedankens, wenn man von jedem Künſtler Objectivität der Anſchauung und Darſtellung verlangt, obgleich dieſe Forderung nicht in allen Künſten gleich ausdrucksvoll und in derſelben Art zu befriedigen iſt. Ich beginne zu ihrer Erläuterung von einer Bemerkung Herbarts. Das Thier, meiſt von ſchneller körperlicher Entwicklung begünſtigt, werde ſehr früh in das thätige Leben geworfen; damit verknüpft ſei ein Nachtheil, welchen dem Menſchen ſeine lange unbehülfliche Kindheit erſpare: der Nachtheil, auf jeden einzelnen Reiz durch eine augenblickliche einzelne Rückwirkung zu antworten. Der Menſch, lange zum Handeln unfähig, ſammle dagegen beobachtend und combinirend eine reiche Vorſtellungswelt und gewöhne ſich, ſein Handeln zurückzuhalten, ſeine Aeußerungen nicht atomiſtiſch durch die einzelnen Veranlaſſungen, ſondern ſtetig durch den Zuſammenhang ſeiner Erinnerungen und die aus denſelben entſtandenen allgemeinen Geſichtspunkte leiten zu laſſen. Man ſieht leicht, wie ihm auf dieſem Wege die Fähigkeit entſteht, ſowie Schleiermacher verlangte, den Naturausdruck ſeiner innern Zuſtände nicht blos geſchehen zu laſſen,

ſondern ihn mit Freiheit und Auswahl zu wiederholen. Was die Aeſthetik von dem Künſtler verlangt, iſt nur die weitere Ausbildung dieſes ächt menſchlichen Verfahrens. Jene Sammlung aller beſtimmenden Motive, deren jedes für ſich ein Element des Handelns verlangen würde, zu einem zuſammenhängenden vernünftigen Triebe, in welchem viele Widerſprüche der einzelnen Impulſe ſich ausgeglichen haben, dieſe menſchliche Beſonnenheit iſt weiter entwickelt die Objectivität des künſtleriſchen Schaffens. Der Künſtler ſoll uns nicht auf das Ausdrucksvollſte den pſychiſchen Roheffect ſeiner Erregung, Ueberraſchung, Rührung oder Begeiſterung vortragen, ſo wie er ſie im Augenblicke erleidet, ſondern nur in der gerechtfertigten Geſtalt ſoll er ſie darſtellen, mit den Mäßigungen, Erhöhungen und wechſelſeitigen Abgleichungen ihrer Stärke, welche ſie annehmen, wenn ſie in dem beſonnenen menſchlichen Gemüth durch Vergleichung mit den Erfahrungen anderer Augenblicke und mit dem Geſammtwerthe der Welt aus ihrer falſchen Vereinzelung gezogen werden. Dies aber iſt unmöglich, ſo lange die innern Zuſtände nur Erregungen des Gemüths ſind; ſie müſſen Gegenſtände, Objecte des Bewußtſeins werden. In dieſem Herausſtellen deſſen, was wir leiden, zur Objectivität für uns hatte die idealiſtiſche Philoſophie auch ohnedies eine bedeutſame Entwicklung des menſchlichen Geiſtes geſehen; durch ſie iſt der Name der Objectivität zum techniſchen Ausdruck für dieſe Forderung der Aeſthetik geworden. Es bedarf nur kurzer Hindeutung, daß auch eine andere Auslegung deſſelben hiermit zuſammenhängt. Object für uns kann unſere Stimmung kaum anders als dadurch werden, daß ſie uns als der eigene Sinn gewiſſer Verhältniſſe zwiſchen Objecten unſeres Vorſtellens erſcheint. Jene erſte Bedeutung, die wir der künſtleriſchen Objectivität geben, hängt alſo ganz nahe mit der ſpecielleren Forderung zuſammen, daß der Künſtler uns nicht unmittelbar ſeine eigne Stimmung, ſondern nur die anſchaulichen Geſtalten und Verhältniſſe vorführen ſollte, aus

denen sie uns durch einen Vorgang der Wiederverinnerlichung von neuem entstehen wird.

Ganz eng mit dieser Objectivität verknüpft ist die andere an die Kunst so häufig gerichtete Forderung der Idealisirung. Ihr erster Ursprung wird wohl unauffindbar sein; gestritten ist in der deutschen Aesthetik über ihren Sinn und ihre Berechtigung seit Winckelmann und Lessing, Göthe und Schiller von Künstlern, Kunstfreunden und Aesthetikern. Ich verweise auf Vischers feinsinnige Darstellung (Aesthetik II. S. 304 ff. und anderwärts).

Sie hebt mit Recht hervor, wie sehr der menschliche Geist auch in seiner gewöhnlichen Auffassung der Dinge in einem beständigen Idealisiren begriffen ist, welches die künstlerische Thätigkeit nur in ausgezeichneterer Weise fortzusetzen hat. Vischers Bemerkungen erlauben noch einen Schritt weiter rückwärts zu gehen. Alle Auffassung der Welt, nicht die ästhetische allein, beruht auf Abstraction von vielen Bestandtheilen des Gegebenen und auf neuer Verbindung der beibehaltenen Reste. Schon die einfache Empfindung erfährt Nichts von den einzelnen Schall- und Lichtwellen, sondern setzt an ihre Stelle den Totaleindruck der Töne und Farben; die beschränkte Schärfe der Sinne erlaubt nicht die Einzelwahrnehmung aller Punkte, die eine Fläche, aller Klänge, die einen Zeitaugenblick füllen; von dieser Mannigfaltigkeit absehend, die uns verwirren würde, hebt unsere Auffassung um so mehr die begrenzenden Umrisse der Gestalten, den Gesammtcharacter des Naturgeräusches hervor; unsere Erinnerung hält nicht die Einzelbilder der Gegenstände sämmtlich fest, sondern schafft aus ihnen allgemeine Schemate und Begriffe, und das Einzelne erscheint uns nur noch als deren Beispiel, mit seinen individuellen Zügen auf ihren feststehenden und seine Wahrnehmung verfestigenden Umriß aufgetragen. Diese Abstractionen vollzieht der psychische Mechanismus ohne Ueberlegung. Mit gleich unbewußter Nothwendigkeit führen wir Aenderungen des Wahrnehmungsinhaltes aus, welche der ästhetischen Idealisirung

ſchon näher ſtehen. Wo unſerem Auge in der That nur Kreidepunkte gegeben ſind, die innerhalb einer kreisähnlichen Zone unregelmäßig zerſtreut ſind, da glauben wir den vollen Kreis zu ſehen; wenn ein Ton mit unerheblichen Schwankungen ſich um eine beſtimmte Höhe bewegt, überhören wir entweder dieſe Ungleichheiten ganz und glauben die beſtimmte Note allein zu empfinden, oder wir nehmen jene nur als Abweichungen von dieſer an, heben alſo dieſe idealiſirend als das eigentliche Weſen des Empfundenen hervor, obgleich in der wirklichen Empfindung ſie vielleicht in ihrer Reinheit nicht längere Zeit füllte als jene Abweichungen. Nicht blos die wiſſenſchaftliche Unterſuchung, ſondern ſchon die gewöhnliche Neugierde bearbeitet das Wahrgenommene ähnlich. Von einem einzelnen Eindrucke angeregt, verfolgt ſie in der Menge des Beobachtbaren nur die einzelnen Fäden, die mit jenem durch einen urſachlichen Zuſammenhang, durch eine Zweckbeziehung, durch irgend eine Analogie verknüpft ſind; dieſe Beſtandtheile hebt ſie hervor und verbindet ſie, während ſie achtlos über Unzähliges hinwegſieht, was in demſelben Sehfeld der Beobachtung ſich zwar auch findet, aber mit jenem zuſammengehörigen Ganzen, dem ſie ihr Intereſſe widmet, in keiner Beziehung ſteht. Die Poeſie folgt dieſem Beiſpiele nur mit anderen Zielen; ſie ſucht das zuſammen, was nicht nach einem zufällig aufgegriffenen Geſichtspunkt der Neugier oder nach einem der Principe, an denen die Wiſſenſchaft Theil nimmt, ſondern nach äſthetiſcher Gerechtigkeit zuſammengehört; idealiſirend in dieſem Sinne iſt ſie ſtets, wo ſie echt iſt. Mit einem gelungenen Wortſpiel ſetzt L. Tieck die Dichter als Verdichter den Dünnern entgegen, die dieſe zuſammengehörigen Nerven des Wahrgenommenen durch breites Gewährenlaſſen des Gleichgültigen und Fremdartigen lähmen, womit die Bruttogeſtalt des alltäglichen Weltlaufs ſie belaſtet. Alle Künſte folgen dieſem Triebe des Idealiſirens. Die Muſik ſcheint es nur weniger zu thun, weil wir das ganze Tonreich, mit dem ſie wirkt, als ein gegebenes

Material der Wahrnehmung zu betrachten pflegen; mit Unrecht, denn eben die ganze muſikaliſch gegliederte Tonwelt ſelbſt iſt das große Ergebniß einer Idealiſirung; weder reine Töne, noch genaue Intervalle führt uns die Natur häufig vor; ſie ſind Gebilde, zu denen erſt die menſchliche Phantaſie den wahrgenommenen Empfindungsinhalt verklärt, Formen, nach denen dieſer ſich als nach ſeiner Wahrheit zu ſehnen ſchien, ohne ſie außerhalb des Geiſtes erreichen zu können. Unterſtützung und Druck wirkt in den Maſſen der Außenwelt überall; aber erſt die architectoniſche Phantaſie bringt in dem ſcharfen Gegenſatz gradliniger Träger von ſenkrechter und der Laſten von horizontaler Richtung oder in den beſtimmten Curvenformen der Gewölbe dieſen Gedanken der Wechſelwirkung zu dem klaſſiſchen Ausdruck, der in der Natur ſelbſt ſtets durch fremdartige Nebenumſtände erſtickt wird. Dieſe leicht zu vermehrenden Betrachtungen führen zu Viſchers Schlußſatz zurück: ein Naturſchönes ergreift das Subject und weckt die Stimmung in ihm; dieſe Stimmung macht dann mehr aus dem Gegenſtande, als er an ſich iſt; der Anfang iſt objectiv, der Fortgang ſubjectiv; das Natürliche iſt nicht wahrhaft ſchön, aber es muß da ſein, um im Subjecte das zu wecken, was wahrhaft ſchön iſt.

Es verſteht ſich hiernach, daß künſtleriſches Idealiſiren nicht ein zielloſes Verſchönern des Gegebenen ins Blaue hinein und auch nicht eine Umformung deſſelben nach einem vorherbeſtimmten Muſter ſein kann; es ſoll zunächſt den Gegenſtand ſo darzuſtellen verſuchen, wie *er* ſein will, aber nicht ſein kann, weil ihm fremdartige Bedingungen die Zuſammenſetzung aller ſeiner individuellen Züge zu einem ſtabilen Gleichgewicht verhindern. In dieſem Sinne iſt das *Characteriſtiſche* der nächſte Zielpunkt des Idealiſirens, und das ſchlimmſte Mißverſtändniß die Annahme, es könne darauf ankommen, das Gegebene nicht nach *ſeiner* individuellen Gleichgewichtslage hin, ſondern einem abſtracten Allgemeinen entgegen zu idealiſiren. Eine ſolche Mein-

ung verwechſelt die Frage nach der Wahl der Gegenſtände, bei denen lange zu verweilen der Kunſt ziemlich iſt, mit der formalen Behandlung, die ſie jedem Gegenſtande muß angedeihen laſſen. Es iſt unwürdig, das Kleinliche, Widrige und Erbärmliche zum einzigen Object oder zum Hauptvorwurf einer Kunſtübung zu machen; aber überall da, wo ſeine Darſtellung überhaupt zuläſſig iſt, kann ſeine Idealiſirung nur in der Schärfe beſtehen, mit welcher es ſeinem eigenen characteriſtiſchen Typus zugebildet und die Ungehörigkeiten entfernt werden, welche in der Natur auch das Schlechte an der Erreichung ſeines feſten Gleichgewichts hindern. Dieſe Verſchärfung iſt es, wodurch die gemeinſten Erſcheinungen in ihrer künſtleriſchen Darſtellung geadelt werden; iſt ihr Inhalt unbedeutend, ſo werden ſie wenigſtens in der formellen Beziehung, vollſtändige mangelloſe Totalitäten zu ſein, den bedeutenden ebenbürtig.

Hierin liegt ein Theil deſſen, was wir Styl in der Kunſt nennen. Zuerſt nämlich veredelt die Kunſt die wirklichen Gegenſtände dadurch, daß ſie überhaupt verſchärfend ihnen die Stumpfheit nimmt, mit der ſie in der Wirklichkeit kraftlos um einen nicht erreichten Gleichgewichtspunkt herum hangen. Allein der Eindruck würde doch nicht der nämliche ſein, wenn wir ein ſo idealiſirtes Kunſtproduct als Naturerzeugniß denken wollten; es gehört das Bewußtſein hinzu, daß es nicht Natur, ſondern vom Geiſt erzeugtes Gegenbild ſei. Ein lebendig gewordenes Bild würde uns als ein glücklicher Zufall und nicht nothwendig als ein Beweis der Macht erſcheinen, mit welcher eine characteriſtiſche Idee die Einzelheiten zuſammenhält; um dieſe Macht in ihm zu ſehen, müſſen wir uns bewußt ſein, daß ein ſchaffender Geiſt, der des Künſtlers, zwar nicht nothwendig mit überlegender Abſicht, aber doch aus der Einheit eines geſtaltenden Triebes heraus dieſe Harmonie geſtiftet habe. Und hieraus erklärt ſich, daß auch eine Mannigfaltigkeit der Style, wie ſie in der Geſchichte der Kunſt auftreten, ihre äſthetiſche Berechtigung hat. So viele

weſentlich verſchiedene Stimmungen, Sinnesarten oder Ziele man dem Schaffen der Natur unterlegen kann in allen ihren Productionen, ſo viele berechtigte verſchiedene Beleuchtungen aller Dinge giebt es, oder ſo viel characteriſtiſche Conſtructionsverfahren, durch welche der künſtleriſche Geiſt das Gegebene auf ſeine Weiſe nachzeichnend idealiſirt. In Manier wird der Styl übergehen, wenn er Einzelformen oder Einzelzuſammenhänge der Dinge und Ereigniſſe feſthält, die zwar vorkommen können, aber von keinem Standpunkt aus als Projectionsweiſen eines allgemeinen Verfahrens der Wirklichkeit ſich rechtfertigen laſſen. Doch auch dieſe Bemerkungen wird man aus Viſchers eingehender Darſtellung (Aeſth. III. S. 122) vervollſtändigen; wir werden außerdem durch die Betrachtung der einzelnen Künſte auf ſie zurückgeführt werden.

Ich hatte von den Merkmalen, durch die man Kunſt von dem was nicht Kunſt iſt, zu unterſcheiden dachte, vielmehr zur poſitiven Beſtimmung ihres Weſens einigen Gebrauch machen wollen; ich kehre jetzt zu der ſyſtematiſchen Eintheilung der Künſte zurück. Redende und bildende Künſte ſind am früheſten unterſchieden worden, ohne daß die Conſequenzen vollſtändig gezogen worden wären, welche aus der zeitlichen Verknüpfung des Mannigfachen in jenen, aus der räumlichen in dieſen fließen würden. Leſſing war das tiefere Eindringen vorbehalten. Kant zeigt kein lebhafteres Intereſſe für eine innere Gliederung des Syſtems der Künſte; Herder folgt auch hier ſeiner Neigung für anthropologiſche und culturgeſchichtliche Betrachtung: als die erſte freie Kunſt erſcheint ihm das Bauen, dann folgen die Gärtnerei, die Kleidung und ihre Decoration, die Gymnaſtik und der Tanz, die Ausbildung der Sprache, die ſelbſt ſchon ein Kunſtwerk ſei, zur Poeſie und Beredſamkeit. Die Stellung der Muſik und der bildenden Künſte iſt nicht ganz klar. Auch Hegel erkennt in einer anmuthigen Beſchreibung des Zuſammentretens der Künſte zum Ausdruck des menſchlich Höchſten den Reiz dieſer Betrachtungsweiſe an, der wir ſpäter häufig wieder begegnen. Das

Intereſſe für ein geſchloſſenes Syſtem der Künſte tritt entſchieden bei Schelling hervor, als nothwendige Folge jener Einordnung der Kunſt in die Entwicklung des Abſoluten, in der ihr die Beſtimmung zufiel, in der idealen Welt die Indifferenz des Idealen und Realen als Indifferenz darzuſtellen.

Zwei entgegengeſetzte Aufgaben hat die Kunſt ebenſo zu erfüllen, wie das Abſolute überhaupt ſich ihre Erfüllung vornimmt: Einbildung des Unendlichen in das Endliche, und dies iſt, was im engeren Sinne Poeſie heißen kann, und Einbildung des Endlichen ins Unendliche: im engern Sinne die Kunſt in der Kunſt. Auch ohne Beifügung der zwiſchentretenden Ableitung begreift man leicht, wie die erſte Richtung des Schaffens in der redenden Kunſt, der Poeſie, die andere in den bildenden Künſten herrſcht, zu denen hier auch Muſik gezählt wird um des ſinnlichen Elementes willen, in welchem ſie ihre Schöpfungen ausführt. Solger findet, über dieſen höchſten Geſichtspunkt mit Schelling in Uebereinſtimmung, die Idee müſſe auf zweifache Weiſe in die Wirklichkeit eingehn, als innere Einheit das Mannigfaltige aufhebend und wiedererzeugend, dann aber auch ſo, daß ſie ſich in die Gegenſätze der Wirklichkeit ſpaltet und dieſe zum Ausdruck ihrer ſelbſt macht. Hieraus entſteht derſelbe Gegenſatz von Poeſie und Kunſt, von denen die erſte nur in verſchiedene Arten der Poeſie, die andere aber nach den Gegenſätzen der Wirklichkeit in der That in verſchiedene Künſte zerfällt. In ihrer Verbindung nämlich mit der Wirklichkeit erſcheint die Idee entweder ſymboliſch ſo, daß der innere Begriff ganz mit dem beſondern Dinge verſchmilzt, deſſen Begriff er iſt, oder allegoriſch ſo, daß nicht ein Einzelnes, ſondern ein Zuſammenhang des mannigfachen Beſonderen ſie, die Idee, als allgemeinen Gedanken ausdrückt. Symbolik iſt die Sculptur, Allegorie die Malerei. Erinnert man ſich an Kants Unterſcheidung der freien Schönheit als bloßen Spiels mit Formen und der anhängenden Schönheit, die zugleich dem inhaltvollen Gattungsbegriff

eines bestimmten Wesens entsprechen muß, so versteht man leichter als nach Solgers eigner Deduction, wie zu den bisher genannten Künsten, als zu Darstellungen der anhängenden Schönheit, noch Architectur und Musik als Künste der freien Schönheit hinzutreten: die erste arbeitet nach Solger in bloßer Körperlichkeit, ohne einen individuellen Begriff derselben schonen zu müssen, die andere zeigt den Begriff selbst ohne Stoff thätig, den einfachen Gedanken, der ohne Objectivität wirklich wird.

Hegel wird durch die Beobachtung, daß ganze Künste und Gruppen von Künsten einem Ideale vor andern entsprechen und unter seiner Herrschaft eine vorzügliche Ausbildung finden, nach Vischers Bemerkung (Aesth. III, 158) mit Unrecht dazu gebracht, dies geschichtliche Moment zum Haupteintheilungsgrunde der Künste zu machen: die Architectur tritt als symbolische, die Plastik als classische, Malerei, Musik und Poesie verbunden als romantische Kunst auf, eine Classification, die einen ohne Zweifel auch benutzbaren Gesichtspunct bis zum offenbar Unrichtigen mißbraucht. Für Weiße fiel diese Rücksicht auf das Geschichtliche hinweg, da der erste Theil seines Systems ausdrücklich mit dem Begriff des modernen Ideals und der in ihm enthaltenen Universalität des ästhetischen Geschmackes schloß. Von dieser Grundlage aus versucht er zum ersten Male „den einfachen Rhythmus des dialektisch sich in sein Gegentheil verkehrenden und aus diesem wiederum auftauchenden speculativen Gedankens als das Princip aufzuzeigen, nach welchem auch der organische Leib der Kunst in seine Theile und Systeme sich gliedert. Die auch von den Alten in tiefsinniger Ahnung als heilig verehrten Zahlen, die Drei und die Neun, werden uns auch hier wiederum als Exponenten dieser Gliederung entgegentreten, was in Bezug auf das Weltall der Kunst (das ihnen freilich nie im Sinne der ernsten Wissenschaft zu durchwandern vergönnt war) jene Alten vielleicht durch die sinnvoll gewählte Neunzahl der Musen andeuten wollten." (Aesth. II, 16.) Demnach bilden Instrumentalmusik,

Geſang und dramatiſche Muſik die erſte, Baukunſt, Sculptur und Malerei die zweite, epiſche, lyriſche und dramatiſche Poeſie die dritte Trias dieſer Neun. Zur Rechtfertigung der Reihenfolge wird bemerkt, daß der Geiſt des Ideals in der Tonwelt noch als geſtaltloſer in ſich ſelbſt webt, dann ſich in die plaſtiſchen Naturgeſtalten mannigfach ausbreitet, zuletzt aber die Poeſie dieſe auseinandergelegte Fülle der Geſtalten, ohne ſie verſchwinden zu laſſen, wieder in die concrete Einheit des Gedankens, der durch Sprache und Rede ausgedrückt wird, zurücknimmt. Innerhalb jeder Gruppe aber mache eine Unterart den Anfang, welche den eigenthümlichen Begriff der Gattung am einfachſten und unmittelbarſten ausdrückt, werde dann durch eine andre abgelöſt, welche dieſe Unmittelbarkeit negirt und ausdrücklich eine Beziehung auf das dieſer Kunſtgattung Aeußerliche enthält; durch Zurücknehmung dieſer Beziehung in die Einheit des Begriffs entſtehe dann das dritte Glied jeder Gruppe.

Viſcher, den Eintheilungsgrund in der innern Sinnlichkeit der Phantaſie ſuchend, findet, daß dieſe ſelbſt theils ſich an die wirkliche Erſcheinung knüpft, theils dieſes Band abwirft, um ſich nur innerhalb ihrer ſelbſt zu bewegen. Dies würde auf Solgers zweigliedrigen Unterſchied zwiſchen Kunſt und Poeſie führen. Aber die ausübende Phantaſie könne von der Gebundenheit an ein körperliches Material nicht durch einen Sprung zu jener freien inneren Bewegung übergehen, es müſſe eine Mitte ſein, in welcher das körperliche Medium ſo eben verſchwindet und verſchwebt; dies verſchwindende Material iſt der Ton. So entſteht die Dreigliederung in die auf das Auge berechnete bildende Kunſt, die auf das Gehör organiſirte empfindende Muſik, und die auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit der Phantaſie begründete Poeſie; endlich entfalte dieſe Dreiheit ſich zu einer Fünfheit durch den Reichthum der bildenden Kunſt, welcher Baukunſt, Plaſtik und Malerei als eigne Glieder auseinandertreten läßt.

Die eigenthümlichen und ſcharfſinnigen Anſichten, welche

Joh. Heinr. Koſen in ſeiner Propädeutik der Kunſt (Königsberg 1847) entwickelt, führen in der Claſſification der Künſte zuerſt zu drei Aufgaben. Die Kunſt entſteht ihm aus dem Bedürfniſſe, die Erſcheinung durch Löſung ihrer Verbindung mit dem Naturobjecte als ewig und unvergänglich, obgleich noch in der Form der Erſcheinung, hinzuſtellen. Sie ahmt alſo die natürliche Erſcheinung nach, ſofern in dieſer überhaupt ein Intereſſe für den menſchlichen Geiſt vorhanden iſt, welches dieſen antreibt, ſie vor ihrer Vergänglichkeit zu retten. Nun liegt das erſte ſolche Intereſſe in dem Wohlgefallen an der reinen ungetrübten Schönheit im Naturobjecte, und alle Künſte, mögen ſie der Anſchauung durch Auge oder Ohr vermittelt werden, bilden eine beſondere, die claſſiſche Kunſtform, wenn ſie dieſe Schönheit von jeder anderweitigen Wirkung des Urbildes auf das menſchliche Gemüth getrennt darſtellen. Aber außerdem bieten faſt alle Naturerſcheinungen ein zweites Intereſſe, auf zufälligen und auswärtigen Beziehungen ruhend, auf die wir um beſonderer uns im Leben entſtandenen Neigungen willen Werth legen; alle Kunſtproducte, die ein ſolches particulares Intereſſe berückſichtigen, gehören zur zweiten, empiriſchen oder dramatiſchen Kunſtform. Die dritte, die formale, entſteht aus der Erwägung, daß der concrete Inhalt der Erſcheinung, den die beiden erſten reproduciren, dem äſthetiſchen Eindruck unweſentlich, nur die Form der Beziehung ihm weſentlich iſt, in welcher das concrete Mannigfache verbunden iſt; ſie ahmt mithin nicht die Geſchöpfe und Ereigniſſe der Natur, ſondern nur den Rhythmus des natürlichen Wirkens in ihrer Erzeugung nach. Sculptur und Lyrik ſind die beiden Künſte der claſſiſchen, Malerei und dramatiſche Kunſt die der empiriſchen, Architectur und Muſik die der formalen Kunſtform. Den characteriſtiſchen Aufgaben dieſer drei entſprechen auch drei gleichnamige Kunſtſtyle, deren jeder auch übertragbar auf die Productionen der Kunſtformen iſt, denen er urſprünglich nicht angehört.

Ad. Zeiſing findet in ſeinen äſthetiſchen Forſchungen ein Doppeltes für die Kunſtproduction nöthig: den Stoff, in dem ſie arbeitet, und die Idee, die ſie in ihn niederlegt. Jener zerfällt in das Sichtbare, das Hörbare und die anſchauliche Bewegung der Körper; die Idee aber ſtrebt in der Welt zuerſt Makrokosmusbildung an, d. h. einſeitige, dualiſtiſche Entwicklung von Natur und Geiſt, dann Mikrokosmusbildung, gemeinſame individualiſirende Entwicklung beider, endlich Mikromakosmusbildung, allſeitige Entwicklung von Natur und Geiſt oder univerſaliſirende Ausgleichung des dualiſtiſchen und des einheitlichen Strebens. Aus der Combination dieſer Unterſchiede des Materials und der Idee entſtehen neun Künſte; unter den makrokosmiſchen die bildende der Architektur, die toniſche der Inſtrumentalmuſik, die mimiſche des Tanzes; unter den mikrokosmiſchen bildend die Sculptur, toniſch der Geſang, mimiſch die Pantomimik; die mikromakrokosmiſchen zerfallen nach gleichem Muſter in Malerei, Poeſie und Schauſpielkunſt.

Kaum bedarf es noch weiterer Beiſpiele, um die Mannigfaltigkeit der Claſſificationsverſuche anſchaulich zu machen, die uns zu Gebot ſtehen. Es iſt ſchwieriger zu ſagen, was denn eigentlich dieſe Verſuche nützen, und wem? Die Einſicht in die Natur und die Geſetze der einzelnen Künſte wird nur wenig durch die Angabe der ſyſtematiſchen Stelle gefördert, an welche ſie verwieſen werden. Denn theils folgt dieſe Ortsbeſtimmung aus einer vorangegangenen Kenntniß Deſſen was jede Kunſt will und der Mittel, die ihr zu Gebot ſtehen, und dann iſt die ſyſtematiſche Stellung nur letzter Ausdruck einer gewonnenen, nicht der Keim einer zu gewinnenden Erkenntniß; theils ſchweben die meiſten der gegebenen Definitionen, indem ſie vorzugsweiſe den Geiſt und die Intentionen der verſchiedenen Künſte in's Auge faſſen, etwas zu hoch über den beſtimmten Verfahrungsweiſen derſelben, um über dieſe hinlänglich deutliche Regeln aus ſich ableiten zu laſſen. Wo dies aber doch möglich wird,

und ich leugne nicht, daß auch dieſer Fall vorkommt, da liegt doch die Befürchtung nahe, daß die Bemühung, das Weſen einer Kunſt zum Zweck der Claſſification in eine kurze Formel zu drängen, zu einſeitiger Hervorhebung und Verſchärfung einzelner Züge geführt habe und in Folge deſſen zu doctrinären Feſtſetzungen deſſen führen werde, was in jeder Kunſt erlaubt, wünſchenswerth oder verboten ſei.

Allein die Gruppirung der Künſte, wird man einwenden, und die Einſicht in ihren tieferen Zuſammenhang gewinne man doch durch dieſe Claſſification? Ich antworte, daß im Leben und in der Wirklichkeit die Künſte zwar zu mannigfaltigem Zuſammenwirken beſtimmt ſind, aber nirgends dazu, in einer ſyſtematiſchen Reihenfolge ſich zu gruppiren; in der Welt des Denkens aber und der Begriffe haben alle Gegenſtände nicht nur eine ſyſtematiſche Ordnung, die unveränderlich feſtſtände, ſondern der Zuſammenhang der Dinge iſt ſo allſeitig organiſirt, daß man in jeder Richtung, in welcher man ihn durchkreuzt, eine beſondere immer bedeutungsvolle Projection ſeines Gefüges entdeckt. Keine der erwähnten Claſſificationen hat nur Unrecht; jede hebt eine dieſer gültigen Beziehungen, einen gewiſſen Durchſchnitt der Sache nach einer der Spaltungsrichtungen hervor, die ihr natürlich ſind; aber wunderlich iſt der Eifer, mit dem jeder neue Verſuch ſich als den endgültigen und einzig wahren anſieht und die vorangegangenen als nüchterne und überwundene Standpunkte betrachtet.

Indem ich jetzt der einzelnen Kunſttheorien zu gedenken habe, folge ich einer dieſer möglichen Anordnungen, die meiner Abſicht bequem iſt. Ich beginne von der Muſik als der Kunſt freier Schönheit, die nur durch die Geſetze ihres Materials aber nicht durch Bedingungen einer beſtimmten Aufgabe der Zweckmäßigkeit oder der Nachahmung beſchränkt iſt; ihr folgt die Architektur, die nicht mehr frei in Formen ſpielt, ſondern dieſe dem Dienſt eines Zweckes widmet, ſie aber doch für dieſen

Zweck frei zu erfinden hat. Die Sculptur iſt auf Darſtellung der Schönheit innerhalb der Nachahmung natürlicher Formen angewieſen; die Malerei fügt zu dieſer Aufgabe die größere Ausführlichkeit des zeitlichen Geſchehens, das ſie andeuten kann und der Wechſelwirkung mannigfacher Geſtalten, die ſie ſinnlich darſtellt; die Poeſie endlich nöthigt zu einem Gedankenlauf von vorgezeichneter Ordnung der Vorſtellungen und ſucht mittelbar durch dieſen die Phantaſie zur Erzeugung von Anſchauungen zu leiten, welche ſie ſelbſt nicht ſinnlich hervorbringt. Man wird dieſe Bemerkungen, die nur als flüchtige Vorausbezeichnung des folgenden Inhalts gemacht werden, nicht dahin mißverſtehen, als erhöben ſie den Anſpruch, das Weſen der einzelnen Künſte zu erſchöpfen.

Ehe ich meine fernere Darſtellung beginne, muß ich endlich unumwunden ausſprechen, daß ich in dieſem letzten Theile meiner Arbeit mich zu irgend einer Vollſtändigkeit nicht verpflichtet fühle. Die ſpecielle Literatur aller einzelnen Künſte mit der Genauigkeit zu kennen, welche keine ſchätzbare Leiſtung überſehen ließe, mag an ſich möglich ſein, iſt jedoch für mich eine unerfüllbare Forderung. Mein Bedauern hierüber wird durch die hinlänglich befeſtigte Ueberzeugung gemildert, daß die deutſche Literatur zwar überreich an kunſtkritiſchen Leiſtungen von vorzüglichem Werthe iſt, daß aber von dieſen Arbeiten doch bisher ſehr Weniges ſich zu einem bleibenden Gewinn allgemein ausſprechbarer äſthetiſcher Reſultate verdichtet hat. Nur dieſe aber könnte eine Geſchichte der Aeſthetik zu überliefern unternehmen.

Zweites Kapitel.

Die Muſik.

Die Anwendung discreter Tonſtufen. — Die Geſtaltung der Skala, und der verſchiedenen Tonleitern nach Helmholtz. — Tonalität und Tonika; homophone und polyphone Muſik. — Aeſthetiſcher Werth der Conſonanzen und der Melodie. — Hanslicks Anſicht über die Unmöglichkeit des muſikaliſchen Gefühlsausdrucks. — Die namenloſen Gefühle Zweck der muſikaliſchen Compoſition. Drei Momente der Muſik: Zeiteintheilung, Harmonie, Melodie. — Dialektiſche Gliederung der Muſik. — Richard Wagner.

Muſik hat ſelten zu den Lieblingen deutſcher Philoſophen gehört. Nicht viele von ihnen ſcheinen hinlänglich natürliche Fähigkeit für dieſe Kunſt und genug erworbene Kenntniß ihrer Werke beſeſſen zu haben, um wirklich aus einem reichhaltigen eigenen Genuß heraus ſich ihre allgemeinen Anſichten zu bilden. So haben ſie entweder nur unbeſtimmte Aufgaben namhaft zu machen gewußt, die freilich ſo oder ſo Jeder in der Muſik gelöſt finden wird, oder ſie wurden durch ſyſtematiſche Vorüberzeugungen verleitet, in ſie hinein manches zu deuten, was der ſchaffende Künſtler ſich nicht bewußt iſt, beabſichtigt zu haben, und der ſachkundige Kenner nicht in ihr antrifft. Denſelben Eindruck werden aus denſelben Gründen auch unſere jetzt folgenden Betrachtungen machen. Man mag ihre Mangelhaftigkeit durch Rückſicht darauf entſchuldigen, daß der Laie vielleicht in keiner Kunſt ſo wenig wie in der Muſik von dem Sachverſtändigen unterſtützt wird, wenn er den eigentlichen Sinn und Geiſt der künſtleriſchen Abſichten zu begreifen ſucht. Schöpferiſche Talente ſind hier wie überall wenig geneigt geweſen, Nichtwiſſenden über die Gründe ihres Verfahrens Aufſchluß zu geben; Kenner aber lieben es, daß der Wein nach dem Stocke ſchmecke; ich meine, ſie laſſen ihren allgemeinen Anſichten gern etwas von dem Dufte der Beiſpiele, aus deren mühſamer Vergleichung ſie

gewonnen zu haben ihr Verdienſt iſt; auf das wirklich farblos Allgemeine gehen ſie ungern zurück.

Man wird einwerfen, daß außer Künſtlern und Kennern grade die Muſik unter ihren Pflegern auch Theoretiker zähle; beſitze ſie doch einen Kanon des äſthetiſch Wohlgefälligen, um den jede andere Kunſt ſie zu beneiden hat. In der That hat Herbart in dem Generalbaß den einzigen verhältnißmäßig vollendeten Theil der Aeſthetik geſehen, und für die dringlichſte Aufgabe der fortſchreitenden Wiſſenſchaft gehalten, für die übrigen Künſte Gleiches zu leiſten.

Aber die Erinnerung an die geſchichtlich ſpäte Feſtſetzung unſers gegenwärtigen Tonſyſtems und der mit ihm zuſammenhängenden Harmonielehre muß Bedenken darüber erwecken, ob die von dieſer aufgeſtellten einzelnen Sätze wirklich äſthetiſche Elementarurtheile in dem Sinne Herbart's ſind. Solche Urtheile nämlich, die gänzlich nur den eignen Werth eines Verhältniſſes von Mannigfachem ausdrücken, und zu deren Fällung daher das menſchliche Gemüth keiner anderen Vorbereitung bedarf, als der vollſtändigen Vorſtellung des Verhältniſſes ſelbſt, und der Hinwegräumung der Hinderniſſe, welche die Aufmerkſamkeit auf daſſelbe hindern könnten. Man würde begreifen, daß in der Dumpfheit allgemeiner Barbarei und Wildheit dieſe äſthetiſche Beurtheilung ausbleibt, weil beide Bedingungen nicht erfüllt werden; aber es iſt nicht wohl einzuſehen, wie bei gebildeten und ſonſt kunſtſinnigen Völkern ſolche Erfüllung hätte fehlen können. Es iſt ferner äußerſt unwahrſcheinlich, daß die körperliche Organiſation zu verſchiedenen Zeiten verſchieden geweſen ſei und eben ſo wenig ſind gewiß die mechaniſchen Geſetze des Vorſtellungsverlaufs ſonſt andere geweſen als jetzt. Urtheilte man dennoch über den äſthetiſchen Werth der Tonverhältniſſe ſonſt anders als wir, ſo kann dies Urtheil nicht von der bloßen Perception jener Verhältniſſe, ſondern muß von ihrer Apperception in einen ſchon beſtehenden andern Vorſtellungskreis abgehangen haben.

Und dann haben wir nicht ſofort ein Recht, unſere eigene Beurtheilung für die von Vorurtheilen ungetrübte Aeußerung des wahren äſthetiſchen Urtheils auszugeben; wir können höchſtens den Nachweis verſuchen, daß unſere Art, den Werth der einzelnen muſikaliſchen Verhältniſſe aufzufaſſen, durch ein äſthetiſch richtigeres Vorurtheil über die Bedingungen der höchſten Schönheit temperirt wird, während frühere Anſichten entweder von doctrinären Vorausſetzungen beherrſcht wurden, oder ohne Leitung durch wahrhaft äſthetiſche Einſicht nur an der ſinnlichen Annehmlichkeit der Eindrücke hafteten. Unter dieſer Vorausſetzung würde hier wiederkehren, was wir im Allgemeinen gegen den Verſuch einer rein formalen Aeſthetik einwendeten: die Schönheit des Ganzen würde nicht ſchlechthin aus der Zuſammenſetzung der unabhängigen Schönheiten der Elementarverhältniſſe entſtehen, ſondern der äſthetiſche Werth der letztern erheblich von der Bedeutung des Ganzen abhängen, dem ſie als Theile zu dienen beſtimmt ſind.

Das iſt es, was Helmholtz den muſikaliſchen Theoretikern einzuprägen ſucht: unſer Syſtem der Tonleitern, der Tonarten und des Harmoniegewebes beruhe nicht auf unveränderlichen Naturgeſetzen, ſondern ſei die Conſequenz äſthetiſcher Principien, die mit fortſchreitender Entwicklung der Menſchheit dem Wechſel unterworfen geweſen ſind und noch ſein werden. Nur die Ausſicht auf einen ferneren Wechſel möchte ich nicht ſo ſchrankenlos theilen, als die Kürze dieſes Satzes ſie wohl nur anzudeuten ſcheint; in der Muſik wie in allen Künſten mindert ſich der Spielraum für die Weite der ferneren Entwicklungsſchritte mit der bereits erreichten Annäherung an den reichen und vollen Ausdruck der Schönheit. Aber in dem weiteren Ueberblick über die Gliederung der Tonmittel, deren ſich die Kunſt bedient, folge ich im Weſentlichen der einſichtigen Darſtellung des kunſtſinnigen Naturforſchers. (Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. S. 357 ff.)

Durch Geräuſche, welche mit abſatzloſer Stetigkeit von einer Tonhöhe zur andern ſchwanken, gibt uns die Natur ſehr lebhafte Eindrücke anſchwellender oder nachlaſſender Kräfte; es iſt dagegen der erſte Schritt jener Idealiſirung, welche die Kunſt an dem Tonmaterial ausführt, daß ſie dieſe ſtetigen Uebergänge nicht benutzt. Die naturwiſſenſchaftliche Atomiſtik leitet den Verlauf der Erſcheinungen aus veränderlichen Verhältniſſen zwiſchen feſten und untheilbaren Elementen ab; die Muſik erzeugt ihr künſtleriſches Gegenbild des Weltlaufs, indem ſie einzelne Punkte feſtlegt, auf denen die weiterſtrebenden Kräfte ſich zu vorübergehender Ruhe niederlaſſen; die Bewegungen ſelbſt, durch welche dieſe Punkte erreicht werden, unterdrückt ſie in der Darſtellung und verräth ihre Größe nur durch die deutlich empfindbare Weite des Intervalls, welches überſchritten worden iſt. Ein Grund zu dieſer ausſchließlichen Benutzung discreter Tonſtufen liegt allerdings in dem von Helmholtz berührten pſychologiſchen Bedürfniſſe, die Größe der ſtattfindenden Bewegung durch Zergliederung in einzelne Beſtandtheile überhaupt überſichtlicher zu machen; ich möchte jedoch noch mehr die äſthetiſche Forderung der Vergleichbarkeit verſchiedener Bewegungen nach gleichem Maßſtab hervorheben. Ein Klang, der wie das Geräuſch des Windes von einer Tonhöhe ſtetig zur andern übergeht, ſcheint für unſere Vorſtellung in einer Weiſe anzuſchwellen oder nachzulaſſen, für die es kein allgemeines Geſetz gibt; eine Bewegung dagegen, welche in Abſätzen von Ton zu Ton ſteigt, läßt eben dadurch dieſe Intervalle als feſte, auch ſonſt vorhandene Stufen erſcheinen, die durch die allgemeine Organiſation des Tonreichs auf verpflichtende Weiſe für jede Bewegung gegeben ſind. Die einzelne lebendige Regſamkeit, die ihren Ausdruck in einer Reihe von Tönen findet, iſt nun nicht mehr eigenſinnige Unberechenbarkeit, ſondern nur eine beſondere Weiſe, ſich innerhalb der objectiven Gliederung einer Wirklichkeit zu benehmen, von der ſie zugleich mit unzähligen andern umfaßt wird. Und dies eben werden wir als eine

ausnahmslos gültige äſthetiſche Forderung noch oft beſtätigen können, daß jede individuell ausgebildete Erſcheinung eine deutliche Erinnerung an das Allgemeine erwecken muß, auf welchem für ſie die Möglichkeit ihrer characteriſtiſchen Eigenheit und ihrer Vergleichbarkeit mit anderen beruht. Dann, nachdem dies atomiſtiſche Princip discreter Tonſtufen einmal angenommen iſt, verbietet ein nicht minder allgemein gültiges Geſetz gleichförmiger Haltung, auch nur zwiſchendurch ſtetige Uebergänge von einer Tonſtufe zur andern einzuſchalten; nur in beſcheidenſtem Umfang bleiben ſie, und nur als ſtets bedenkliche Färbungen des Vortrags, nicht als Mittel der Compoſition, zuläſſig.

Böten nun die Töne nur Unterſchiede wachſender Höhe dar, ſo würden zwar Bewegungen, welche dieſe verſchiedenen Stufen mit verſchiedener Richtung und Geſchwindigkeit in gerader Reihenfolge oder ſprungweis berührten, ſchon reichliche Mittel zum Ausdruck lebendiger Regſamkeit bieten; doch wiſſen wir uns keine Vorſtellung von dem äſthetiſchen Eindruck einer Muſik zu bilden, die hierauf beſchränkt wäre. Das Reich der Töne bietet eben freiwillig ein Mehr dar durch die harmoniſchen Beziehungen ſeiner einzelnen Glieder. Die einfachſte von dieſen, die Wiederkehr des gleichen Toncharacters mit der Verdoppelung der Schwingungszahl, iſt nie unbemerkt geblieben; ſie theilt die ganze Tonmenge in die Abſchnitte der Octaven. Aber die innere Gliederung der Octave iſt Gegenſtand ſehr verſchiedener Auffaſſungen geweſen.

Ganz befremdlich und der unbefangenen Empfindung widerſtrebend iſt Herbarts Meinung, zwiſchen Grundton und Octave ſei voller Gegenſatz mit Verluſt aller Aehnlichkeit, jeder Zwiſchenton aber büße an Gleichheit mit dem Grundton um ſo mehr ein, als er ſich von dieſem entferne. Drobiſch hat dieſe Conſtruction des Octavenraums als einer geraden Linie durch das paſſendere Bild einer Schraubenlinie erſetzt, die man ſich um einen geraden Cylinder gewunden denkt. (Ueber muſikaliſche

Tonbeſtimmung. Leipzig 1862. S. 36 ff.) Von dem Grundton aus, der ihren Urſprungspunkt bildet, entfernt ſich dieſe Curve anfangs mehr und mehr, doch erreicht ihre Windung, zwiſchen Quart und Quint etwa, das Maximum der Entfernung von ihm; die zweite Hälfte der Windung nähert ſich ihm wieder und die Octave am Ende derſelben ſteht vertical über ihm. Dieſe Conſtruction verſinnlicht den ganz eigenthümlichen Eindruck der Octave dadurch, daß die horizontale Componente der Entfernung vom Grundton, die Projection des Radius Vector auf die Grundebene des Cylinders, für ſie zu Null wird, und nur die ſenkrechte Componente übrig bleibt. Denn in der That empfinden wir alle die Octave qualitativ als denſelben Ton mit dem Grundton, nur von ihm in einer Weiſe verſchieden, für die es kaum eine anderweitige Analogie als eben dieſe Höhendifferenz gibt, die ja der Sprachgebrauch längſt zur Bezeichnung derſelben gewählt hat. So verhält ſich die Sache, wenn wir jetzt die ausgebildete Tonleiter durchlaufen: von C bis Fis ſteigt das Gefühl der Entfremdung von C; in g tritt zuerſt eine Umkehr ein und die ſpäteren Stufen der Skala werden mehr und mehr zu Leittönen, welche dem c zuſtreben.

Zur weiteren inneren Gliederung des Octavenraums reicht jedoch dieſer Eindruck nicht hin. Wären wir völlig ungebunden, ſo würden wir wahrſcheinlich verſuchen, die Octave in gleiche Stufen zu zerfällen, und die Anzahl derſelben ſo zu wählen, daß die Intervalle groß genug für deutliche Unterſcheidung blieben, aber klein genug würden, um ſpäter die Melodie nicht zu lauter Schritten zu zwingen, die noch als Sprünge auffielen, ſondern ihr durch eng beiſammenliegende discrete Töne wenigſtens die Nachahmung eines ſtetigen Uebergangs zwiſchen verſchiedenen Tonhöhen zu ermöglichen. Die abendländiſche Muſik hat dieſe Bedingungen durch die Annahme ihrer zwölf halben Töne zu erfüllen geglaubt und die kleineren Intervalle aufgegeben, welche die morgenländiſche zum Theil feſthält. Allein dieſe Eintheil-

ung, welche ſich ſehr früh müßte gebildet haben, wenn die Muſik von ſolchen Ueberlegungen hätte ausgehen können, iſt vielmehr das Erzeugniß einer verhältnißmäßig ſpäten Zeit. Auch hätte ſie nicht als Grundlage der beginnenden Muſik dienen können; ſie würde die innerhalb der Octave unterſcheidbaren Tonhöhen in einer Ordnung geſammelt haben, in welcher ſie für muſikaliſche Verwendung unbrauchbar ſind. Denn für keine Melodie ſind alle dieſe Halbtöne von gleichem Werth; jede benutzt von ihnen nur eine engere Auswahl, und erſt dieſe nach einem andern Princip geordnete Auswahl bildet anſtatt der bloßen Reihe von Tönen die Tonleiter, auf welcher der Gang der Melodie auf und ab ſteigt.

Mit der Geſtaltung dieſer Tonleiter begann die muſikaliſche Arbeit. Denn vom Anfang an ſchwebte dem Gehör der Octavenraum nicht als gleichmäßige Progreſſion der Tonhöhe vor; vielmehr eben ſolche harmoniſche Beziehungen, wie die, welche überhaupt die Octaven begrenzten, machten ſich auch innerhalb derſelben fühlbar und gaben den einzelnen unterſcheidbaren Tonſtufen andere Werthe, als ihre bloßen Höhenverhältniſſe gefordert hätten. In dem leeren Raum zwiſchen Grundton und Octave legte das muſikaliſche Denken zuerſt die Töne feſt, welche mit dem einen oder der andern harmoniſch conſoniren, und gewöhnte ſich, die Bewegung, welche auf- oder abſteigend dieſe bevorzugten Töne der Reihe nach berührt, als die Tonleiter zu fühlen, welche von dem einen Endpunkt des Octavenraums zum andern führt. Dies Verfahren konnte weder ſogleich alle Stufen unſerer jetzt üblichen Tonleiter auffinden, noch mußte es nothwendig dieſelbe Ordnung der Intervalle feſtſetzen, die wir gegenwärtig bevorzugen.

Zwei Töne conſoniren um ſo entſchiedener, je niedriger die Ordnungszahlen der ihnen beiden gemeinſamen Obertöne ſind. Nach dieſer Regel, durch welche Helmholtz der blos ſubjectiven Abſchätzung des Conſonanzgrades eine objective Unterlage gegeben

hat, mußten innerhalb des Octavenraums Quint und Quart zuerſt als die den beiden Endtönen nächſtverwandten auffallen, Terz und Sext dagegen nicht, da ihre Verwandtſchaft mit jenen nur auf der Uebereinſtimmung höherer und ſchwächerer Obertöne beruht. Wohl aber konnte zu dieſer anfänglichſten Leiter c f g c nach gleichem Princip d als neue Quinte von g, und b als neue Quarte von f hinzutreten; ſo mag die alte chineſiſche und gäliſche Scala c d f g b c entſtanden ſein. Aus derſelben Feſtſtellung der Tonſtufen nach ihren Conſonanzbeziehungen iſt die ſiebenſtufige diatoniſche Tonleiter des Pythagoras hergeleitet; ſie beſteht aus einer Progreſſion von Quinten, deren paſſende untere Octaven in den Raum einer Octavenleiter geordnet ſind; ſo ſtellt ſie im Weſentlichen der Reihenfolge unſere Durſcala dar, obgleich ſie nach der Art ihrer Entſtehung ſo wie nach ihrer muthmaßlichen muſikaliſchen Verwendung mit dieſer Nichts weniger als identiſch iſt.

Dieſer letzte Punkt iſt von der Frage nach der allgemeinen Natur der Melodie und ihrer Beziehung zu den harmoniſchen Verhältniſſen nicht zu trennen. Für unſer modernes Gefühl beſteht der Reiz einer Melodie niemals in der bloßen Bewegung durch verſchiedene Tonhöhen, ſondern ſtets darin, daß dieſe Bewegung, wie unberechenbar auch ſonſt ihr Schwung und ihre Richtung ſein mag, dennoch in gewiſſen Augenblicken mit Sicherheit gewiſſe feſtſtehende Stufen der Tonreihe trifft, die unter einander in wohlbekannten und von unſerer Erinnerung ſtets hinzugedachten harmoniſchen Verhältniſſen ſtehen. Die Melodie ſchwingt ſich nicht wie ein Vogel in einem ſonſt leeren Luftraum auf und ab, ſondern ſie wandelt eben auf einer Leiter; unſer Genuß an ihr beſteht in der gewiſſen Vorausſicht, daß ihr nächſter Tritt nicht ins Unberechenbare und Leere verſinken, ſondern daß er eine der Sproſſen erreichen wird, die in der allgemeinen Organiſation des Tonreichs ein für allemal nicht nur für dieſe, ſondern für jede andere Melodie feſtgelegt ſind. Dies iſt keine

beſondere Eigenthümlichkeit der muſikaliſchen, ſondern eine allgemeine Eigenſchaft jeder Schönheit. Ich wiederhole, was ich früher gelten zu machen hatte: (S. 387) an keinem freien Spiel, nicht einmal an dem Werfen von Bällen, wäre ein Intereſſe denkbar, wenn nicht die ganz willkürlichen Bewegungen, die wir hervorbringen, nur die Einleitung dazu bildeten, einen geſetzlichen Zuſammenhang der Naturwirkungen zur Erſcheinung zu veranlaſſen. Nicht die principloſe Freiheit allein erfreut uns, ſondern die gleichzeitige Wahrnehmung einer Nothwendigkeit, die überall bereit iſt, die Willkür jener nicht nur einzuſchränken, ſondern ihr auch ſtützend, fördernd und ſichernd entgegenzukommen. Aus dieſem Grunde erfreut ſich auch die Muſik an dem freien Schwunge der Melodie durch verſchiedene Töne nur, weil ſie durch ihn Gelegenheit findet, ſich der Feſtigkeit und Wechſelbeziehung der Unterſtützungspunkte bewußt zu werden, zwiſchen denen dieſe freie Bewegung ſtattfindet. Unrichtig würde es allerdings ſein, in der Melodie nur eine zeitliche Auseinanderlegung der Töne zu ſuchen, welche der Grundaccord der gewählten Tonart gleichzeitig erklingen läßt; denn das Eigenthümliche jeder ſchönen Melodie muß in dem liegen, wodurch ſie ſich von andern unterſcheidet, nicht in dem, was ſie mit ihnen gemeinſam beſitzt, nicht in den Accordtönen ſelbſt alſo, ſondern in der Figur der Bewegung, mit welcher ſie von einem zum andern übergeht. Aber gewiß iſt es allerdings, daß uns eine Tonreihe nicht als Melodie erſcheinen würde, wenn die Bewegung in ihr uns nicht jene feſten Intervalle als Ausgangs- oder Zielpunkte ihrer veränderlichen Schritte fühlbar werden ließe, und wenn nicht auch diejenigen Zwiſchentöne, welche der Accord der Tonart nicht enthält, als zugehörig zu dem einer andern empfunden würden, welche zu der gewählten ſelbſt in einem einfachen harmoniſchen Verhältniſſe ſteht.

Dieſe Anſprüche nun, die wir an eine Melodie zu machen pflegen, betrachtet Helmholtz ohne Zweifel mit Recht als hervorgegangen aus der Art des Hörens, an welche uns die moderne

Ausbildung der Muſik zu harmoniſcher Vielſtimmigkeit gewöhnt habe; die einſtimmige, homophone Muſik, die dieſer ſo lange vorangegangen, habe ſich nicht auf gleiche Weiſe durch einen ſubintendirten Fundamentalbaß den Gang der Melodie deuten können, ſei alſo genöthigt geweſen, ihre äſthetiſche Luſt auf andere Principien zu gründen. Wie dies nun geſchehen ſein möge, wird in vielen Stücken für uns unklar bleiben, theils wegen der Kärglichkeit der vorhandenen Beiſpiele, theils wegen der Schwierigkeit, unſere muſikaliſchen Gewöhnungen abzuſtreifen und uns unbefangen in eine ganz fremdartige Weiſe des Genuſſes zu verſetzen. Helmholtz glaubt der homophonen Muſik das, was er mit Fetis das Princip der Tonalität nennt, abſprechen zu dürfen; ſie habe nicht das Bedürfniß gehabt, von einem Grundton, welcher der Anfangston der benutzten Leiter geweſen wäre, als Tonica auszugehen und zu ihm zurückzukehren, noch während der Bewegung alle durchlaufenen Töne in ihrer harmoniſchen Beziehung zur Tonica und den auf ſie gebauten Grundaccorden feſtzuhalten. In den gäliſchen Volksmelodien könne als Tonica, wenn überhaupt nun dieſer Name noch gelten ſoll, jeder Ton der Leiter auftreten; auch die verſchiedenen griechiſchen Leitern ſeien bei den Alten wahrſcheinlich im Gebrauche das geblieben, was ſie urſprünglich waren, nämlich verſchiedene, von verſchiedenen Tonhöhen beginnende Ausſchnitte einer gemeinſamen durch mehrere Octaven durchgeführten Leiter, in denen die innere Gliederung dieſer letzteren nicht nach dem jedesmaligen Anfangston transponirt wurde und weder dieſer noch ein anderer Ton die entſchiedene Stellung einer Tonica für die auf ſo abgeſtimmten Saiten auszuführende Melodie beſaß.

Wenn nun die einzelnen Töne einer Melodie nicht durch ihre gemeinſame, für jeden aber anders geartete Beziehung zum Grundton zuſammengehalten werden, ſo ſcheinen außer den bloßen Schwankungen der Tonhöhe, auf die allein wohl ſchwerlich ein muſikaliſcher Genuß gebaut werden dürfte, nur noch die harmo-

nischen Verhältnisse je zweier auf einander folgenden Töne als Grundlage eines solchen übrig zu bleiben. Auf diese kettenartige Verknüpfung jedes Gliedes mit dem folgenden durch das Gefühl einer harmonischen Beziehung zu ihm scheint Helmholtz den ästhetischen Reiz der Melodie in der That hier zu begründen. Wie sehr man sich indessen bemühen mag, von unsern auf die Tonalität unserer Musik begründeten Gewohnheiten abzusehen, so wird man es doch schwierig finden, aus diesem andern Princip heraus auch nur den Grad des Eindrucks zu begreifen, den solche Melodien doch auf die Völker ausüben müssen, denen sie eigen sind. Wir können allerdings im Gesange eine Reihenfolge von Quinten oder von Quarten vortragen, aber doch nur so, daß wir die Quint des ersten Tones als neuen Grundton ansehen, von dem aus wir die zweite Quint treffen; nach wenigen solchen Schritten ist die Erinnerung an den Ausgangston fast verschwunden, und wir haben nicht nur das Gefühl einer Zusammengehörigkeit der späteren Töne mit dem Anfang nicht mehr, sondern es fehlt uns überhaupt auch die Möglichkeit, den Gang einer solchen Bewegung von Tönen in der Erinnerung zu einem Gesammtbilde zusammenzufassen; gleichwohl setzt jede Melodie dies voraus, und sie kommt nie zu Stande, wenn der zweite Ton in dem Augenblick vergessen ist, in welchem etwa der vierte eintritt. Doch hierin könnte vielleicht Gewöhnung uns mehr unterstützen, als sich im Voraus berechnen läßt. Melodien wiederholen jedoch nicht immer denselben Sprung, von Quint zu Quint oder von Quart zu Quart; im Allgemeinen kann jeder Ton zum folgenden ein anderes harmonisches Verhältniß haben, als dieser zum späterfolgenden; dies steigert die Schwierigkeit, die einander ablösenden Intervalle zu einer Gesammterinnerung zusammenzulesen, sobald die Vorstellung einer Beziehung jedes Tones zu einer gemeinschaftlichen Einheit, das gemeinschaftliche Maß ihrer verschiedenen Intervalle, fehlt. Endlich mag zwar die Tonleiter aus einer Wiederholung desselben Intervalls, der Quint z. B., ent-

ſtanden ſein; aber aus den verſchiedenen Octaven, in welche die verſchiedenen Glieder einer Quintenfolge fallen, in den Raum einer und derſelben Octave projicirt und dort nach ihrer Höhe geordnet, ſtehen dieſe Töne jetzt in anderen Verhältniſſen zu einander, und die melodiſche Bewegung, die ſie in irgend einer Richtung durchläuft, kann ſich nun an dieſe Einheit des Princips, auf welcher das Daſein derſelben in der Scala beruht, auf keine Weiſe erinnern. Alle dieſe Zweifel entſtehen ſchließlich allerdings unter dem Vorurtheil unſerer modernen muſikaliſchen Gewöhnungen, dennoch glaube ich, daß jeder Muſik ein Princip der Tonalität zukommen muß; wenn nicht in dem vollen Sinne, den Helmholtz dieſem Ausdruck gibt, ſo doch in ähnlichem. Kurze Ausrufe, mit denen herkömmlich Verkäufer ihre Waaren anbieten, Poſten einander Signale geben, gemeinſam Arbeitende ſich ermuntern, mögen als einfache Cadenzen ſich in wenigen harmoniſchen Intervallen bewegen, ohne weitere Anſprüche an eine tiefere Verknüpfung ihrer Töne zu erwecken; entwickelt ſich jedoch die Melodie bis zu dem Grade, daß überhaupt eine beſtimmte Tonleiter ihr zu Grunde gelegt wird, ſo wird eben das Gehörbild dieſer Leiter ſelbſt der von der Erinnerung beſtändig dargebotene allgemeine Grundriß ſein, auf welchen alle einzelnen Töne der Melodie aufgetragen gedacht werden. Es iſt nicht nöthig, daß ein beſtimmtes Glied der Leiter als Tonica feſtgehalten wird, von der die Bewegung ausgeht, und zu der ſie zurückkehrt, aber nöthig allerdings, daß jeder einzelne Ton der Melodie, indem er vorgetragen wird, nicht blos in ſeinem harmoniſchen Verhalten zum nächſtvorigen und zum nächſtfolgenden, ſondern zugleich in ſeiner Stellung innerhalb der Leiter ſelbſt, alſo in ſeiner Beziehung zu dem ganzen benutzten Tonſyſtem vorgeſtellt wird.

Unter dieſer Bedingung verdienen aber dann auch die verſchiedenen griechiſchen Scalen, die wir haben entſtehen ſehen, den Namen eſſentieller Tonleitern, den ihnen Helmholtz vorenthält. Denn jede von ihnen verſchiebt, indem ſie von einem andern

Tone beginnt, ohne nach dieſem Anfang die Verhältniſſe der folgenden Töne zu modificiren, die innere Gliederung der Octave auf eine eigenthümliche Weiſe; dieſes Bild aber, als Grundriß ſich der Melodie unterſchiebend, gibt ihr eine jener eigenthümlichen Färbungen, von deren früherer Mannigfaltigkeit uns jetzt nur noch die Unterſchiede des Dur und Moll übrig geblieben ſind. So lange nun die Muſik nur auf einſtimmige Melodien bedacht war, hatte jede dieſer Tonleitern gleiche Berechtigung; dagegen erläutert Helmholtz mit ſiegreicher Klarheit, wie die allmählich mächtiger werdende Neigung zu harmoniſcher Vielſtimmigkeit in der neueren Tonkunſt die Mehrzahl jener Tonleitern und ihre characteriſtiſche Ausdrucksfähigkeit dem angeſtrebten höheren äſthetiſchen Gute opfern mußte.

In dem chriſtlichen Kirchengeſange, welcher die griechiſchen Tonarten beibehalten hatte, entwickelte ſich das Princip der Tonalität nach und nach entſchiedener, und führte zu einem andern Gefühl für die Gliederung der Tonleiter. Sie war früher aus harmoniſchen Kettenfortſchritten und der Tranſpoſition der gefundenen Intervalle in den Raum einer Octave entſtanden; jetzt traten die directen harmoniſchen Beziehungen der Leitertöne zu der Tonica in den Vordergrund. Helmholtz reconſtruirt die Scala von dieſem Geſichtspunkt aus. Verwandt im erſten Grade nennt er die Klänge, welche zwei gleiche Partialtöne haben, und zwar um ſo ſtärker verwandt, je ſtärker dieſe Partialtöne im Verhältniß zu den übrigen derſelben Klänge ſind. Nach dieſer Bezeichnung folgen in der Octave über der Tonica c nach der Stärke ihrer Verwandtſchaft erſten Grades mit c die Töne c g f a e es, in abſteigender Leiter C F G Es As A. Die Intervalle zunächſt an der Tonica ſind hier noch zu groß, ihre Theilung geſchieht durch Einſchaltung von Tönen, welche mit der Tonica im zweiten Grade, d. h. welche mit ihr zugleich demſelben dritten Klange im erſten Grade verwandt ſind. Als ſolche dritte Klänge bieten ſich obere und untere Quint der Tonica dar, durch

Verwandtſchaft mit beiden treten d und h oder b in harmoniſche Beziehung zum Grundton. Mit dieſen verſchieden gewählten Einſchaltungen laſſen ſich alle melodiſchen Tongeſchlechter der alten Griechen und der altchriſtlichen Kirche als Leitern wiederfinden, in denen ſämmtliche Töne durch Verwandtſchaften des erſten und zweiten Grades mit dem Grundton zuſammengehalten werden. Unter dieſen Tönen der Scala hat h die ſchwächſte Verwandtſchaft mit der Quinte der Tonica, die ſchwächſte alſo noch mehr mit dieſer ſelbſt; aber durch ſeine Höhenſtellung gewinnt es dennoch eine hervorragende Bedeutung; durch das kleinſte Intervall der Scala von der Octave der Tonica getrennt, erſcheint es weſentlich als Vorſtufe zu dieſer. Dieſer Umſtand hat ſich in der modernen Muſik, welche überall die deutlichſten Beziehungen zur Tonica herſtellt, immer mehr gelten gemacht und hat bewirkt, daß bei aufſteigender Bewegung zur Tonica die große Septime als Leitton zu dieſer hin in allen Tonarten bevorzugt wurde, auch in denjenigen, denen ſie urſprünglich nicht zukam. Durch dieſe Umänderung ging die antike ioniſche Leiter in die lydiſche, unſere Durſcala über, die andern verſchmolzen durch Einſetzung der großen Septime in unſere aufſteigenden und abſteigenden Mollſcalen.

Derſelbe Vorrang gebührt dieſen beiden Leitern auch um des größeren Reichthums willen, mit welchem ſie die allmählich ſteigenden Anforderungen der harmoniſch-vielſtimmigen Muſik erfüllen. Die ſtete Beziehung der Melodie auf den Grundton verlangte zuerſt am Schluſſe eines polyphonen Satzes, daß außer der deutlich hervorgehobenen Tonica die übrigen Stimmen nicht nur in Tönen endigen, die überhaupt mit ihr conſoniren, ſondern ausſchließlich in ſolchen, welche Partialtöne der Tonica ſelbſt ſind. Nur unter dieſer im Gebrauch bekannten, theoretiſch von Helmholtz zuerſt erläuterten Bedingung iſt der Schlußaccord ein befriedigender Vertreter des Grundtons; durch ſie iſt Quart und Sexte der Tonica hier ausgeſchloſſen, große Terz und Quinte

zuläſſig; auch die kleine Terz des Mollaccordes galt lange für untauglich, und kann in der That, ſo lange nur die Beziehung des Ganzen auf die Tonica allein feſtgehalten wird, da ſie in dem Klange derſelben nicht enthalten iſt, im Schluſſe nicht verwendet werden.

Daſſelbe harmoniſche Gefühl ſuchte jedoch nicht allein am Ende, ſondern auch in dem inneren Gefüge des Satzes eine ſtraffere Einheit herzuſtellen. Während Anfangs Accorde noch in unzuſammenhängenden Sprüngen aneinander gereiht wurden, ohne anderes Band als die Gleichheit der Tonart, aus deren Stufen ſie alle gebildet waren, definirt Helmholtz die vom 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts in der Muſik vorgegangene Veränderung dahin, daß ſich das Gefühl für die ſelbſtſtändige Verwandtſchaft der Accorde untereinander ausbildete, und nun auch für die Reihe conſonanter Accorde, welche die Tonart zuläßt, ein gemeinſam verknüpfendes Centrum in dem toniſchen Accorde geſucht und gefunden wurde. Direct verwandt nennt Helmholtz zwei Accorde, welche einen oder mehrere Töne gemein haben, indirect oder im zweiten Grade verwandt die, welche beide mit demſelben dritten conſonirenden Accorde es direct ſind; als toniſcher Accord aber kann innerhalb eines Tongeſchlechtes nur ein ſolcher gewählt werden, deſſen Grundton die Tonica iſt, und deſſen übrige Töne am geſchickteſten ſind, den Eindruck der Tonica zu verſtärken. Zu einem künſtleriſch zuſammenhängenden Harmoniegewebe werden dann diejenigen Tongeſchlechter am meiſten geeignet ſein, welche die größte Zahl unter ſich und mit dem toniſchen Accord verwandter conſonirender Accorde liefern können. Die ausführliche Ueberſicht, welche Helmholtz hinzufügt, läßt erkennen, daß dieſe Bedingungen am vollkommenſten nur in den beiden Tongeſchlechtern des Dur und Moll erfüllbar ſind, und daß auch aus dieſem Grunde vor ihnen die übrigen Tongeſchlechter des Alterthums mit Recht verſchwunden ſind.

Den Gebrauch der Diſſonanzen entſchuldigt und rechtfertigt

Helmholtz mit der gewöhnlichen Meinung aus dem Bedürfniß, theils die Lieblichkeit der Consonanzen, die allein ein selbständiges Recht der Existenz haben, durch Contrast zu heben, theils Mittel zu kräftigerem leidenschaftlichen Ausdruck zu besitzen. Dem entspricht, wenn er den Gang der Melodie durch das Bestreben geleitet denkt, zwei Töne auf einander folgen zu lassen, welche mit einander consoniren, die also durch die Gleichheit eines oder mehrerer Partialtöne zusammenhängen, und zwischen denen andere, blos nach dem Princip der Höhe eingeschaltete, nur als Durchgangstöne zu gelten haben. Vielleicht ist so das ästhetische Motiv solcher Tonverwendungen nicht vollständig ausgesprochen. Das sinnlich Angenehme nennt Helmholtz selbst ein wichtiges Unterstützungsmittel der Schönheit, jedoch nicht mit ihr identisch. Eben aus diesem Grunde scheint man diese Gedanken etwas anders wenden zu müssen. Die Dissonanz ist dadurch noch nicht ästhetisch gerechtfertigt, daß sie uns den Dienst leistet, durch Contrast das Wohlgefällige der Consonanz hervorzuheben. Man will keineswegs blos diesen Nutzeffect der Dissonanz einernten, so daß sie selbst, wenn er auf andere Weise sich erreichen ließe, wegbleiben könnte, sondern sie soll selbst Bestandtheil des dargestellten musikalischen Inhalts sein; man will nicht den Contrast nur subjectiv zur Hebung des consonanten Eindrucks ausnutzen, sondern verlangt, daß das Contrastiren als Ereigniß in dem musikalischen Object dargestellt werde.

Die Verschlingung der Stimmen in der polyphonischen Musik hat den Gebrauch der Dissonanzen mit sich geführt. Nachdem dies geschehen war, konnte man sich nachträglich, und es geschah nicht sogleich, der ästhetischen Forderung bewußt werden, die dieser Vorgang ungesucht erfüllt hatte. Die Möglichkeit eines Zwiespalts zwischen der Willkür des Einzelnen und der Ordnung des Ganzen ist ebenso sehr wie die Verneinung seines dauernden Bestehens ein Theil des Weltbildes, welches die Kunst entwerfen soll. Beständiger Einklang aller Stimmen würde uns den Ein-

druck eines Allgemeinen geben, das zwar vielgliedrig genug iſt, um durch ſeine Mannigfaltigkeit zu reizen, aber doch der Einheit dieſes Mannigfachen ſich zu mühelos als einer durchaus unfraglichen Nothwendigkeit erfreut; erſt die ſich vorbereitenden und wieder auflöſenden Diſſonanzen überzeugen uns, daß dies allgemeine Element Raum hat nicht nur für die Mannigfaltigkeit des mechaniſch Unfehlbaren, ſondern auch für lebendige individuelle Entwickelungen und daß es den augenblicklichen Widerſtreit der auseinandergehenden Richtungen dieſer überdauert.

Daſſelbe doppelte Bedürfniß, nicht nur eine ſubjectiv wohlgefällige Reihe von Erregungen zu bewirken, ſondern durch ſie den Werth eines objectiven Geſchehens darzuſtellen, in dieſer Darſtellung aber das Lebendige dem Mechaniſchen gegenüber zu bevorzugen, beſeelt auch die einzelne Melodie. Allerdings ſtrebt ſie von einer Tonſtufe aus eine andere mit ihr conſonirende zu erreichen; aber ſie thut es doch nicht, um uns den ſubjectiven Genuß zu verſchaffen, der uns vermöge der Gleichheit von Partialtönen beider aufeinanderfolgenden Töne aus der vorbereiteten und vermittelten Aenderung unſerer Erregungen entſpringen könnte. Sie thut es vielmehr, weil die Reihe der conſonirenden Töne, worauf auch immer ihre Conſonanz beruhen mag, jene objectiv ausgezeichneten und feſtliegenden Punkte des Tonreichs enthält, auf welche die Willkür jeder muſikaliſchen Bewegung ſich ſtützen und zwiſchen denen ſie hin- und hergehen muß, wenn ſie der hörenden Seele das Bild irgend eines Geſchehens ſein ſoll. Als ſolche Stufen werden die Töne von der Melodie aufgeſucht und benutzt, nicht als Erregungen, deren Abwechſelung den größten Annehmlichkeitswerth für unſere Sinnlichkeit oder den Mechanismus unſeres Vorſtellens hätte, ſondern als Zielpunkte, welche durch eine objective Ordnung den ſich vollziehenden Ereigniſſen vorgeſchrieben ſind. Und in dieſer Darſtellung einer Wirklichkeit wächſt der Reiz der Melodie, wenn ſie nicht von jeder Stufe aus das nächſte Ziel wie eine ſeelenloſe Kraft mit

einem Anlauf zweifellos trifft, ſondern mit der Eigenwilligkeit oder der Unſicherheit lebendiger Regſamkeit es zuerſt überfliegt oder hinter ihm zurückbleibt, um dann erſt mit neuer Sammlung und Beſinnung ſich feſt auf ihm niederzulaſſen oder in beſtändiger Bewegung um daſſelbe zu kreiſen. So kann man ſich die Durchgangstöne der Melodie, die Vorhalte und mancherlei einfache Melismen deuten, ſo auch in andern Künſten allerhand retardirende und beſchleunigende Formen der Darſtellung, halbe Verhüllungen und vielfache kleine Störungen eines zu frühen und zu lebloſen Gleichgewichts; alle dieſe Formen dienen nicht nur zur Steigerung der Annehmlichkeit unſerer Erregungen, ſie ſtellen alle vielmehr Etwas dar, was zu dem vollſtändigen und wahren Abbilde eines Geſchehens überhaupt gehört, und allerdings erſt hierin finden wir den äſthetiſchen Werth, der die ſinnliche Wohlgefälligkeit eines Tongebildes zu der Würde der Schönheit erhöht.

Die Aufklärungen hatte ich bisher erwähnen wollen, die wir über die Natur und den Zuſammenhang des Tonmaterials dem wiſſenſchaftlichen Verfahren eines Naturforſchers verdanken; die letzten Bemerkungen haben indeſſen der Beantwortung einer zweiten Frage vorgegriffen, über welche der Streit der Meinungen fortdauert, nach der allgemeinen Aufgabe nämlich, zu deren Erfüllung die Muſik die ſo beſchaffenen Mittel benutzt. Die ältere Meinung ſuchte ſie theils in einer Darſtellung der Welt überhaupt, theils in der beſonderen der menſchlichen Gemüthszuſtände und Gefühle; die formaliſtiſche Anſicht, welche jeden angebbaren Inhalt als Gegenſtand der muſikaliſchen Compoſition leugnet, iſt erſt neuerlich entſchieden hervorgetreten. Unfruchtbare Verſuche zu verzeichnen kann nicht die Pflicht der Geſchichte ſein; ich hebe deshalb allein Ed. Hanslicks ausgezeichnete Schrift über das Muſikaliſch-Schöne hervor, die bei ihrem Erſcheinen (Leipzig 1854) einen Sturm von Entgegnungen erregte, und ſich die Aufmerkſamkeit zu erhalten gewußt hat. (3. Aufl.)

Ich habe im Weſentlichen über ſie zu wiederholen, was ich 1855 in den Göttinger Gel. Anz. S. 1049 ff. geäußert habe.

Gegen die empfindſame Flachheit wendet ſich Hanslick zuerſt, Gefühle als den unmittelbaren Inhalt und die Ueberlieferung derſelben als nächſten und einzigen Zweck der Muſik anzuſehen. Er zeigt, wie wenig das Gefühl, zu dem wir angeregt zu werden glauben, in den Melodien ſelbſt liegt; wie leicht vielmehr dieſelbe Tonfolge ſich zu gleich angemeſſenem Ausdrucke der entgegengeſetzteſten Stimmungen verwenden läßt; er ſpricht geradezu aus, daß die Darſtellung eines Gefühls oder Affectes gar nicht in dem eignen Vermögen der Tonkunſt liege. Was macht denn, fragt er, ein Gefühl zu dieſem beſtimmten Gefühl, zur Sehnſucht, Hoffnung, Liebe? Nur auf Grundlage einer Anzahl von Vorſtellungen und Urtheilen könne unſer Seelenzuſtand ſich zu einer dieſer characteriſtiſchen Stimmungen verdichten. Von der Hoffnung ſei unabtrennbar die Vorſtellung eines Glückes, welches kommen ſoll und mit dem gegenwärtigen Zuſtande verglichen wird; die Wehmuth vergleiche ein vergangenes Glück mit der Gegenwart; ohne dieſen Gedankenapparat könne man das eine Fühlen nicht Hoffnung, das andere nicht Wehmuth nennen; er erſt mache beide zu dem was ſie ſind, gerade er aber ſei durch die Mittel der Tonkunſt nicht wiederzugeben. Und daher könne die Muſik den weſentlichen Inhalt und die Natur der Gefühle gar nicht darſtellen, wohl aber vermöge ſie gerade, was man ihr abgeſprochen habe, die äußere Erſcheinung formell nachzuahmen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel laſſe ſich muſikaliſch ſo malen, daß analoge dieſen Phänomenen dynamiſch verwandte Gehöreindrücke entſtehen. In Höhe Stärke Schnelligkeit und Rhythmus der Töne biete ſich dem Ohre eine Figur von der ausgedehnteſten Analogie mit der Geſichtswahrnehmung; zwiſchen der Bewegung im Raume und jener in der Zeit, zwiſchen der Farbe Feinheit Größe eines Gegenſtandes und der Höhe Stärke Klangfarbe eines Tones beſtehe eine Aehnlichkeit,

die uns in der That einen Gegenstand musikalisch zu malen erlaube, das Gefühl aber in Tönen schildern zu wollen, das der fallende Schnee, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, sei widersinnig.

An diesen letzten Gegensatz knüpfe ich meine Bedenken. Ein Gefühl in Tönen zu schildern war es wohl eigentlich nie, was man von der Musik verlangte; nur erwecken sollte sie es in uns durch die Art der Bewegung, in welcher sie die Töne verflocht. Und diese Aufgabe ist nicht schwerer lösbar, als die andere, die Hanslick zuläßt: einen Gegenstand musikalisch zu malen. Denn auch er selbst übertreibt seine Meinung nicht bis zu der Behauptung, die Musik vermöge bestimmte namhaft zu machende Gegenstände mit allem Zubehör ihrer Eigenthümlichkeit abzubilden; nur das Dynamische ihrer Erscheinung, den Rhythmus des Geschehens ahme sie nach. Sie mag also die Bewegungsform, in welcher der Schnee fällt, durch eine Tonfigur wiedergeben, aber durch keine Tonfigur kann sie sagen, daß es eben der Schnee ist, der so zu fallen pflegt; die Erinnerung an ihn oder an das Flattern der Vögel ist nicht der eigne Inhalt dessen was wir hören, sondern eine Deutung, die unsere Einbildungskraft hinzufügt. Warum nun nicht zugeben, daß ganz ebenso durch bestimmte Verknüpfungsweisen der Töne auch bestimmte Gefühle sich andeuten lassen? Denn daß gehörte Tonfiguren uns die Vorstellungen äußerer Ereignisse erwecken, denen der gleiche Rhythmus zukommt, ist nicht das einzig Natürliche; gleich natürlich wird durch sie die Erinnerung an die innern Gemüthsbewegungen hervorgerufen, die in analogen Formen des Wechsels zwischen Anspannung, Gleichgewicht und Erschlaffung verlaufen. Unmittelbar kann daher die Musik zwar keines jener bestimmten Gefühle darstellen, deren characteristische Natur nur unterscheidbar wird durch die musikalisch nicht ausdrückbaren Veranlassungen, von denen sie ausgehen, und der Gegenstände, auf die sie sich beziehen: die Hoffnung als solche mit dem für ihren

Begriff unentbehrlichen Nebengedanken eines künftigen Glücks, die Wehmuth mit dem gleich unentbehrlichen eines vergangenen, laſſen ſich durch Tonfiguren ſo wenig kenntlich bezeichnen, als der fallende Schnee mit ſeiner Kryſtallform oder der flatternde Vogel mit ſeinem Gliederbau. Aber ebenſo wie eine gehörte Tonfolge von beſtimmtem Character uns ſtets nur an eine beſchränkte Auswahl äußerer Erſcheinungen denken läßt, in denen wir ihre Bewegungsform wiederzuerkennen glauben, ebenſo würde ſie uns nur an die beſtimmte Gruppe von Gefühlen erinnern, die durch den Rhythmus der Verknüpfung und Abwechſelung der kleinſten Gemüthserregungen untereinander verwandt und dem Gehörten ähnlich ſind. Und ſo würde ſich denn der Gegenſatz doch nicht beſtätigen, den Hanslick zwiſchen der Fähigkeit der Muſik, Gegenſtände zu malen, und ihrer Unfähigkeit zur Darſtellung von Gefühlen zu finden glaubte; ſie vermag das eine genau in denſelben Grenzen zu leiſten, wie das andere. Doch möchte ich noch mehr behaupten, dies nämlich, daß der Muſik die Erregung von Gefühlen nicht nur möglich iſt, ſondern daß ſie auf dieſe ihre eigentliche äſthetiſche Aufgabe gar nicht verzichten darf, daß aber zugleich ihr wahres Ziel nur in jenen namenloſen Gefühlen liegt, die der muſikaliſch nicht ausdrückbaren äußeren Veranlaſſung zu ihrem Verſtändniß und zu ihrer Bezeichnung nicht bedürfen, ſondern die unmittelbar dem eignen Werth der durch Tonfiguren darſtellbaren Verhältnißformen des Mannigfachen überhaupt gelten.

Ueber den erſten Punkt will ich kurz ſein. Die Zeit der äſthetiſchen Syſteme, bemerkt Hanslick, ſei vorüber, welche das Schöne nur in Bezug auf die von ihm wachgerufenen Empfindungen betrachteten; in jeder Unterſuchung müſſe zuerſt das ſchöne Object, nicht das empfindende Subject berückſichtigt werden. Aber das erſte Ergebniß einer ſo begonnenen Unterſuchung, möchte ich fortfahren, wird eben in der Erkenntniß beſtehen, daß es die eigne Natur des ſchönen Objectes iſt, nur für das Sub-

ject ſchön zu ſein, und daß nicht blos die Hoffnung auf Verſtändniß der Schönheit, ſondern ſelbſt jeder Grund zur Erfindung ihres Namens aus der Welt verſchwinden würde, wenn wir von dem Gefühle des durch ſie erregten Wohlgefallens abſehen wollten. Sei es je, fährt freilich Hanslick fort, einem vernünftigen Architekten eingefallen, durch Baukunſt Gefühle erregen zu wollen, oder ergründe man das Weſen des Weines, indem man ihn trinke? Aber warum ſollten wir dieſe beiden wunderlichen Fragen nicht bejahen? Wie anders als durch Trinken könnte man die Güte des Weines prüfen, (denn von dieſer, nicht von ſeinem ſonſtigen Weſen müßte hier die Rede ſein); und welchen erdenklichen Grund könnte ein Baumeiſter haben, mehr zu bauen, als das nackte Bedürfniß erheiſcht, wenn nicht die Abſicht, eine Stimmung des Behagens, der Sicherheit, der Feierlichkeit oder Andacht hervorzurufen? Doch dieſer alte Streit mag ruhen; mit Hanslicks ſonſtigen Anſichten iſt dieſe ihr wahres Ziel ſo ſehr überfliegende Polemik gegen alles Gefühl nicht unablösbar verbunden; ſie iſt eine leicht zurücknehmbare Conceſſion an die formaliſtiſche Aeſthetik, deren kühnſter Vertreter Zimmermann allerdings eine Muſik für möglich hält, bei der ſich gar Nichts fühlen ließe. Wäre ſie wirklich möglich, ſo würde ſie nur zu ſehr wiſſenſchaftlichen Sätzen gleichen, bei denen ſich Nichts denken läßt.

Von größerer Wichtigkeit iſt uns der zweite Satz, deſſen Erläuterung und Erweis uns noch obliegt. Gewiß nicht Gefühle überhaupt, nicht Gefühle um jeden Preis ſoll die Kunſt erregen wollen, nicht der Empfindſamkeit ſchmeicheln und die Trägheit durch ein Aufgebot von Reizen aufſtacheln, nicht durch jedes Mittel Erſchütterung des Gemüths bewirken, nur damit aus dieſem Aufruhr ein Zuwachs des Wohlgefühls für den Erſchütterten entſpringe. Aeſthetiſch berechtigt iſt nur dasjenige Gefühl, welches durch die Darſtellung eines objectiven Verhältniſſes erregt wird, ein Gefühl, das nicht ſowohl auch dies

Objective nur zur Förderung des perſönlichen Wohlſeins ausbeuten will, ſondern das ſich ſelbſt vielmehr nur dazu beſtimmt glaubt, dem Werthe deſſelben die lebendige Wirklichkeit zu verſchaffen, die dieſer, wie jedes Gut, nur in der Luſt eines Genießenden gewinnen kann. In der Erweckung ſolcher Gemüthszuſtände wird nun die Muſik durch ihre Unfähigkeit zur kenntlichen Darſtellung empiriſcher Einzelheiten nicht gehindert, ſondern nur begünſtigt. Denn eben diejenigen Gefühle, welche ihr unausdrückbar bleiben, weil ſie von beſtimmten Umſtänden und deren Verwicklung abhängen, laſſen auch da, wo wir ſie wirklich erleben, den objectiven Eigenwerth der Verhältniſſe, von denen ſie erregt werden, ſelten ungetrübt zu unſerem Genuſſe kommen; ſie überlaſten ihn meiſtens durch leidenſchaftliche und egoiſtiſche Hervorhebung der Förderung oder Störung, die wir perſönlich durch unſere Verwicklung in jene beſtimmten Umſtände erfahren. Der Schmerz um das Hinſcheiden Geliebter empfindet ſelten rein den elegiſchen Inhalt des beklagten Ereigniſſes; er iſt nicht blos die Trauer um die Vergänglichkeit, ſondern geſchärft durch die Bitterkeit, daß wir es ſind, die von dieſem Wehe leiden, und getrübt durch mannigfache Nebenumſtände, die unſere Erregung ſteigern, vermindern, nach widerſtreitenden Richtungen auseinanderziehen. Die Luſt eines Wiederfindens genießt ebenſo ſelten rein das Glück, das in dieſer andern Form des Geſchehens liegt; unzählige Einzelheiten, an denen einerſeits ſeine Verwirklichung hängt, ſind andererſeits zugleich geſchäftig, ſeine Würdigung durch leidenſchaftliche Uebertreibung der gefundenen Befriedigung oder durch Nebenempfindungen beginnender Verlegenheiten zu verderben. Von dieſen Gefühlen, ſo wie ſie aus beſtimmten Veranlaſſungen heftig und in unreiner Vermiſchung entſtehen, ſollen wir im Leben unſer Gemüth nicht hin- und herwerfen laſſen; die Schönheit der Seele, mit welcher auch die Darſtellungen der Kunſt einſtimmig ſein ſollen, beſteht in jener Feſtigkeit, die von keinem einzelnen Eindrucke ſich weiter hinreißen läßt, als die Gerechtig-

keit gegen die übrige Geſammtheit des Weltinhalts geſtattet, und in der Ueberwindung, den Inhalt des Geſchehenden nach dem Werthe zu ſchätzen, den er ſelbſt in der allgemeinen Ordnung der Dinge hat, nicht nach dem Maße der Förderung oder Störung, die aus ihm für unſere perſönliche Wohlfahrt entſpringt. Dieſe Idealiſirung des Geſchehenden iſt die gemeinſame Aufgabe aller Künſte; ſie alle laſſen von der empiriſchen Geſtalt des Darzuſtellenden viele Züge hinweg, welche den reinen Gehalt eines in ihm vorhandenen äſthetiſch wirkſamen Verhältniſſes nur verdunkeln würden. Während indeſſen die Poeſie im Stande iſt, ihrem Ausdrucke dieſes Gehaltes noch eine breite realiſtiſche Unterlage in der Zeichnung beſtimmter mit Namen zu nennenden Gebilde der Wirklichkeit und ihrer anſchaulichen Beziehungen zu laſſen, thut die Muſik noch einen weiteren Schritt zurück; ſie läßt uns den Werth beſtimmter Formen des Geſchehens unmittelbarer empfinden, indem ſie als Elemente, zwiſchen denen es ſich ereignet, nur Töne benutzt, in denen keine Verbildlichung irgend einer beſtimmten Wirklichkeit liegt. Sie erfüllt aber hierdurch ein weſentliches Verlangen unſeres Gemüthes.

Wir wiſſen die Vortheile unſerer menſchlichen Organiſation und alle Gunſt unſerer menſchlichen Lebensſtellung zu ſchätzen; wir empfinden, daß alle höheren und geringeren Güter, die wir erwerben, an die beſtimmte Geſtalt dieſer Mittel geknüpft ſind, mit denen die Natur uns ausgeſtattet. Dennoch empfinden wir alle zuweilen dieſe Grundlage unſers Seins als eine Beſchränkung; wir möchten dieſe Grenzen unſerer Endlichkeit überfliegen und das Leben anderer Geſchöpfe verſuchen können, ja vielmehr das Leben ſelbſt, nicht dieſes oder jenes beſtimmte, ſondern die allgemeine Regſamkeit des Daſeins möchten wir koſten, wie ſie frei von jeder Beſchränkung durch die unterſcheidende Bildung einer beſonderen Gattung die Welt im Großen durchwogt. Alles ferner, was wir im Leben erreichen, das erfreut uns zuerſt wohl durch ſeine beſtimmte Einzelgeſtalt, in der es für den Augenblick

und deſſen beſondere Wünſche ein zufriedenſtellendes Gut iſt; aber das Leben iſt lang und in ſeinem Verlauf erblaßt allmählich der Werth dieſer einzelnen Befriedigungen. Indem wir die bleibende Summe unſeres Gewinnes zu ziehen ſuchen, bemerken wir mehr und mehr, daß das wahre Gut in einem Allgemeineren beſteht, für das alle jene einzelnen glücklichen Erfolge nur die Gelegenheiten ſeiner Verwirklichung ſind. Und dieſes Gefühl kommt uns doch nicht nur am Abſchluſſe des Lebens; wenn wir uns ſelbſt prüfen, finden wir, daß es uns ſchon mitten im wirklichen Genuſſe jener veränderlichen Einzelheiten durchdringt. Wir freuen uns nicht blos der beſtimmten Mannigfaltigkeit von Eindrücken, die uns vielleicht in dieſem Augenblicke, zuſammengefaßt in unſerem Bewußtſein, Unterhaltung gewährt; wir freuen uns vielmehr zugleich des allgemeinen Gedankens einer Mannigfaltigkeit überhaupt, die zur Einheit ſich verbinden läßt. In unſerer Erinnerung verſchwindet allmählich der beſtimmte Inhalt der einzelnen vom Glücke uns geſchenkten Güter, die in dem Augenblicke, da wir ſie empfingen, lebhaften Wünſchen entſprachen; aber unſere Empfänglichkeit für die Gaben des Schickſals ſteigert ſich; denn geblieben iſt uns von früheren Erlebniſſen die allgemeine von tiefem Gefühl durchdrungene Anſchauung, daß es überhaupt in der Welt dieſe gegenſeitige freundliche Beziehung ihrer Elemente auf einander gibt, aus der einzelne hellere Punkte des Glückes hervorſtrahlen können; und dieſe allgemeine Erinnerung kommt in uns der Würdigung jedes neuen Gutes entgegen, mit dem der Verlauf des Lebens uns noch ferner beſchenkt. Finden wir uns durch unabläſſige Conſequenz des Handelns einem lang erſtrebten Ziele zugeführt, ſo ſchätzen wir nicht nur den beſtimmten Vortheil, der uns durch die Erreichung dieſes beſtimmten Zweckes zufällt, ſondern wir erfreuen uns nicht minder an dem Gedanken der allgemeinen Feſtigkeit der Welt, die es möglich macht, daß ſtetige Conſequenz Erfolg hat. Wird unſere Hoffnung auf eine beſtimmte einzelne Wendung unſeres

Schickſals erfüllt, ſo liegt doch der ganze Genuß weder in der Erwartung noch in der Erlangung dieſes beſonderen Gewinnes, ſondern auch in dem allgemeinen Gefühl, daß es im Laufe der Schickſale überhaupt glückliche Wendungen und erreichbare Punkte der Befriedigung gibt. Ueberblicken wir endlich die Welt im Ganzen und finden wir, daß ſie nicht in principloſe Mannigfaltigkeit zerfällt, ſondern daß feſte Gattungen der Geſchöpfe, in verſchiedenen Graden der Verwandtſchaft auf einander bezogen, jede in ihrer Weiſe ſich entwickeln, und daß jede zu ihrer Entwicklung in der umgebenden Außenwelt die hinlänglichen Bedingungen antrifft, ſo bleibt aus dieſer Anſchauung, wenn wir längſt die einzelnen Punkte wieder vergeſſen haben, das Bild einer harmoniſchen Fülle zurück, in der jeder einzelne lebendige Trieb nicht allein und verlaſſen ſich ins Leere hinein ausbreitet, ſondern jeder darauf hoffen kann, begleitende Bewegungen zu finden, die ihn heben, ſtärken und zum Ziele führen.

Und dieſes große Bild können wir kaum ausſprechen, ohne daß es ſich von ſelbſt für uns in Muſik verwandelte; ohne daß wir ſogleich inne würden, wie eben dies die Aufgabe der Tonkunſt iſt, das tiefe Glück auszudrücken, das in dieſem Baue der Welt liegt, und von welchem die Luſt jedes einzelnen empiriſchen Gefühls nur ein beſonderer Widerſchein iſt. Indem die Muſik die endlichen Veranlaſſungen verſchweigt und verſchweigen muß, von denen im Leben unſere einzelnen Gefühle ausgehen, ſagt ſie ſich doch nicht von dem Gefühle überhaupt los, ſondern ſie idealiſirt es in einer ſo eigenthümlichen Weiſe, daß ſie hierin von keiner andern Kunſt erreicht, noch weniger überboten wird. Nicht dadurch nämlich wirkt ſie, daß ſie in ſich ſelbſt das fertige Gefühl enthielte und uns überlieferte, ſondern dadurch, daß ſie uns die allgemeinen Beziehungen des Mannigfachen anſchaulich vorführt, in deren gemeinſamer aber unendlich bildſamer Form Alles ſich entwickelt, was im Laufe des äußern und des innern Lebens für unſer Gemüth von Werth iſt. Und eben, weil ſie

dieſe Beziehungen nur in allgemeiner Geſtalt, nur in namenloſen Umriſſen, unnennbaren Bewegungen darſtellt, hindert ſie unſere Phantaſie, nur wieder an einem einzelnen beſondern Ereigniſſe zu haften, und zwingt ſie, an jeder beſondern Deutung verzweifelnd, in allgemeiner Form das allgemeine Glück zu empfinden, das aller einzelnen Luſt zu Grunde liegt.

So geben wir dem geiſtreichen Schriftſteller, der dieſe Bemerkungen veranlaßte, völlig Recht darin, daß unmittelbar die Muſik nur das Dynamiſche der geſchehenden Ereigniſſe, nur die Figuren ihres Geſchehens wiedergibt; aber den Werth dieſer Figuren halten wir für keinen eigenen; ſie erſcheinen ſchön, indem ſie die Erinnerung der unzähligen Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geſchehens und nur in ihm denkbar ſind. Das Verdienſt Hanslicks aber, jene Wahrheit entſchieden hervorgehoben zu haben, halte ich für weit größer, als den Irrthum, den er, wenn ich Recht habe, mit ſeiner Abweiſung des Gefühls beging. Die Natur der Sache iſt zu mächtig, als daß dieſer Irrthum Hoffnung auf Verbreitung hätte; viel wichtiger iſt es, daß Hanslick mit hoffentlich bleibendem Erfolg jene flache Empfindſamkeit bekämpft, die von der Muſik nur eine gefällige Wiedergabe ihrer kleinen beſchränkten empiriſchen Gemüthszuſtände verlangt, ohne dafür Sinn zu haben, daß jedes berechtigte äſthetiſche Gefühl nur auf der Anſchauung und Bewunderung einer großen objectiven Thatſache der Weltordnung beruhen kann.

Und nun, da man doch einmal gewohnt iſt, Philoſophen doctrinär reden zu hören, will ich einen eignen früheren Verſuch erwähnen, durch den ich, ohne mit ihm Glück zu machen, die oben mitgetheilte Deutung der Muſik beſtimmter gliedern zu können meinte. (Ueber Bedingungen der Kunſtſchönheit. Göttingen 1847.) Jedes Kunſtwerk hebt aus der unzählbaren Fülle denkbarer Geſtaltungen eine einzelne heraus, und ſtrebt in ſie den vollen Gehalt der Schönheit niederzulegen. Dies Beginnen

ſchien mir einer Rechtfertigung zu bedürfen: ein Einzelnes durfte zur Erſcheinung der Idee nur gemacht werden, wenn ſeine Darſtellung, obgleich ſie es allein hervorhebt, doch eine deutliche Erinnerung an das Allgemeine oder das Ganze einſchloß, auf dem zu beruhen oder dem unterthan zu ſein, das Recht und die Pflicht jedes Einzelnen iſt. Dieſe Gerechtigkeit kann die Kunſt, ohne ihre Zwecke zu gefährden, nicht auf dem Wege einer unmittelbaren Verneinung üben, durch welche das Einzelne aus der angemaßten Stellung, für ſich ſelbſt ein Ganzes zu ſein, wieder herabgedrückt würde; ſie kann nur dadurch ihre Kritik ſeiner Unſelbſtändigkeit ausführen, daß ſie bejahend die allgemeinen Grundlagen miterſcheinen läßt, die ihm den Schein ſeiner ſelbſtändigen Genügſamkeit möglich machen. Jede Kunſt ſchien mir deshalb eine Andeutung des ganzen Weltbaues, und erſt auf ſie aufgetragen die Darſtellung einer beſonderen Erſcheinung bieten zu müſſen, keine aber ausdrücklicher als die Muſik zur Erfüllung dieſer Forderung befähigt zu ſein. In der Verſchlingung dreier Momente glaubte ich nun die allgemeine Figur alles Geſchehens zu finden: allgemeine Geſetze zuerſt, theilnahmlos und ohne Vorliebe für die beſondere Geſtalt der herauskommenden Erfolge, beherrſchen alle Erſcheinungen; ihnen unterthan iſt dann eine Vielheit wirklicher Elemente, jedes mit ſeiner unableitbaren Eigennatur ausgerüſtet, die dem Gebote der allgemeinen Geſetze gehorcht, ohne doch aus ihnen zu entſpringen; ein ordnender Gedanke fügt als leitender Zweck den mannigfachen Lärm der Erſcheinungen zu dem Ganzen eines Planes zuſammen. Wie dieſe drei aufeinander nicht zurückführbaren Mächte ſich in die Welt theilen, mag die Philoſophie unterſuchen; die Kunſt aber, um uns in ihren Werken das verlangte Abbild des geſammten Weltlaufs zu geben, muß ſie alle drei in ihrem Zuſammenwirken andeuten.

Die drei weſentlichen Beſtandtheile der Muſik, die Zeitmeſſung, die Harmonie und die Melodie, ſchienen ſich

ungezwungen zur Erfüllung dieſer Aufgaben anzubieten. Der Takt, indem er die Zeit in gleiche Abſchnitte zerlegt und die Hebungen und Senkungen ſeiner inneren Gliederung immer in gleicher Weiſe wiederholt, ohne Rückſicht auf die Verſchiedenheit des muſikaliſchen Inhalts, der ſich innerhalb dieſer Schranken entfaltet, gibt uns unmittelbar den Eindruck eines allgemeinen Geſetzkreiſes, welcher alle Mannigfaltigkeit gleichmüthig beherrſcht und in ſich aufnimmt, ohne für die Beſonderheit der einen Erſcheinung mehr Theilnahme zu empfinden, als für die der andern. Um dieſer Bedeutung willen hat für verſchiedene Kunſtzwecke das deutliche Hervortreten des Taktes verſchiedene Bedeutung. Die Zeiteintheilung allein, an dem Subſtrat eines formloſen Tones, wie an dem der Trommel markirt, bildet kaum noch ein äſthetiſches Object, denn die bloße Wahrnehmung des inhaltloſen Mechanismus kann uns nicht reizen; auch in der Tanzmuſik gibt die lebhafte Accentuation des Taktes und die mit ihm zuſammenwirkende rhythmiſche Gliederung der Melodie jener Vorſtellung der allgemeinen Geſetze nur die Nebenbedeutung eines gemeinen Laufes der Dinge, dem ſich das geiſtige Leben, auf Individualität verzichtend, willenlos hingibt; aus einiger Entfernung gehört, welche die Melodie undeutlich macht, erſcheint dann der Takt als roher Ausdruck für den geiſtloſen Schlendrian des Daſeins, der die Menge elektriſirt. Anders wirkt er in dem gehalteneren Gange der kriegeriſchen Muſik, hier ein ernſteres Allgemeine verſinnlichend, dem ſich das individuelle Leben mit feſtem Entſchluß und würdevoll ſelbſt unterwirft. Ganz entbehrlich iſt dieſe Darſtellung des Allgemeinen durch den Takt zum vollen Eindruck der Muſik nicht; eine Melodie oder eine Harmonienfolge, die ſich längere Zeit ohne erkennbaren zeitlichen Rhythmus bewegt, nimmt einen melancholiſchen und ängſtlichen Charakter der Unſicherheit an; ſie gleicht einer Entwicklung, die es wagt, in einem leeren Raum vor ſich zu gehen, in welchem es keine Feſtigkeit vorausbeſtimmter Geſetze gibt, die ihr Stetig-

keit und Erfolg verbürgen. Verhüllt aber kann die Gleichförmigkeit der Zeiteintheilung werden und als nur intentionell festgehaltener Takt dennoch wirksam bleiben durch die Bildung der Melodie, welche die Hebungen und Senkungen ihres eignen Inhalts nicht immer mit denen des Zeitmaßes zusammenfallen läßt, sondern sie gegen dieselben verschiebt.

Die harmonischen Verhältnisse, und zwar meine ich hier die verschiedenen Tonarten und ihre gegenseitigen Beziehungen, erschienen mir ebenso ungezwungen als Gegenbilder der allgemeinen Gattungsbegriffe, welche in der theoretischen Weltauffassung die charakteristische Eigenform einer den höchsten Gesetzen gehorchenden, aber aus ihnen nicht ableitbaren Lebendigkeit bezeichnen. Man wird nicht scrupulöse Genauigkeit dieses Vergleichs erwarten; denn die Musik bildet ja eben nicht sowohl die geschaffene Natur, die natura naturata der Philosophen ab, sondern die schaffende, jene natura naturans, die mit ihren allgemeinen Wirkungsmitteln spielt und die durchdringende Zweckmäßigkeit derselben sehen läßt, ohne sie noch auf einen wirklichen Zweck zu richten. Wir könnten daher genauer sagen, daß die Tonarten nicht die Gattungen der Natur, sondern nur jene unendliche Beziehbarkeit, Vergleichbarkeit, Verwandtschaft und abgestufte Verschiedenheit des Weltinhalts überhaupt repräsentiren, durch welche es geschehen kann, daß die Mannigfaltigkeit des Wirklichen, das den allgemeinen Gesetzen gleichmäßig unterliegt, zugleich ein geordnetes Ganzes auf einander hindeutender, in einander übergehender oder einander ausschließender Gattungen bildet. Indem die Musik in einer Tonart beginnt, in eine andere ausweicht, und in dieser zweiten ganz die nämliche innere Gliederung wieder antrifft, die sie in jener ersten fand, indem sie ferner nicht von jeder Tonart zu jeder andern unmittelbar übergeht, sondern Wege der Vermittlung aufsuchen muß, führt sie uns deutlich diese allgemeine Wahrheit vor, daß die einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit nicht beziehungslos auseinanderfallen

als bloße Beiſpiele der allgemeinen Geſetze, daß ſie vielmehr zuſammen ein Ganzes bilden; daß ferner die Theile dieſes Ganzen nicht bis zur Vertauſchbarkeit gleichgültig, jeder vielmehr dem andern in einem beſonders abgemeſſenen Grade verwandt iſt, obgleich in allen dieſen einzelnen Gattungen des Wirklichen der innere Zuſammenhang der Gliederung durch dieſelben allgemeinſten, ſich immer wiederholenden Geſetze beſtimmt iſt. Die nächſte Analogie zu dieſer Wirkung der Harmonien bietet die Vielheit der perſpectiviſchen Projectionen räumlicher Gegenſtände. Es liegt ein großer äſthetiſcher Reiz in dem Bewußtſein, daß das Wahrgenommene nicht blos *eine* anſchauliche Geſtalt hat, nicht nur von *einem* Standpunkt aus ſich als geſchloſſenes und faßbares Gebilde darſtellt, ſondern daß es von verſchiedenen Seiten geſehen, verſchiedene Formen annimmt, die doch alle nach allgemeinen Geſetzen aus einander ableitbar ſind, und die zuſammengenommen erſt den ganzen Umriß des beobachteten Gegenſtandes ausmachen. Ein großer Theil des ſchönen Eindrucks, welchen die Landſchaft durch ihre *Formen* macht, wird auf eine ſolche günſtige Vertheilung ihrer Gegenſtände zu rechnen ſein, durch welche wir gleichſam eingeladen und angetrieben werden, uns in verſchiedene Theile ihres Ganzen hineinzudenken und von allen dieſen wechſelnden Standpunkten aus die Geſtaltverſchiebungen der übrigen Theile des Ganzen nach und nach zu beobachten. So werden wir mit dem Eindruck eines unendlich vielſeitigen Zuſammenhangs der Dinge geſättigt, welcher trotz der Einförmigkeit der allgemeinſten Geſetze eine unermeßliche Mannigfaltigkeit des Wirklichen und zugleich unabläſſige Harmonie dieſes Mannigfachen möglich macht. Denſelben Eindruck nun gewährt uns ſchon eine harmoniſch geordnete Aufeinanderfolge von Accorden, auch noch ohne beſtimmte Melodie; jeder Schritt eröffnet uns hier eine neue Perſpective, einen neuen eigenthümlich gefärbten Durchblick auf die in aller Mannigfaltigkeit gleiche und in aller Gleichheit unendlich mannigfache Organiſation der Welt, und auf

die unzähligen ſich ſtets verſchiebenden Verwandtſchaften und Gegenſätze ihrer Elemente.

Für ſich allein indeſſen, nur durch Zeiteintheilung vielleicht unterſtützt, aber noch ohne ſich deutlich hervorhebende Melodie, kann eine harmoniſche Accordfolge nur unvollſtändig befriedigen. Sie iſt eben nur ein Verſinken in das Hin- und Herwogen wirkungsfähiger, aber noch nicht zu beſtimmter Wirkung heraustretender Kräfte. So mag ſie am meiſten den religiöſen Stimmungen dienen, welche die characteriſtiſche auf endliche Zwecke gerichtete Thätigkeit in der Betrachtung des Unendlichen zu Grunde gehen laſſen; der Choral und andere Formen der geiſtlichen Muſik, obwohl ſie nicht jedes melodiöſe Element ausſchließen können, beſchränken es doch mit Recht auf den melodiöſen Fortſchritt, der von ſelbſt aus der Folge der harmoniſchen Accorde nebenher entſteht; ſie ſind der Gefahr ausgeſetzt, zu weltlich zu werden, wenn ſie die Melodie allzu lebhaft freilaſſen und ſie entziehen ſich dem theilweis wieder durch künſtliche Verarbeitung einfacher melodiſcher Themen, durch welche die Melodie ihre Selbſtändigkeit etwas gegen den verſtärkten Ausdruck ihrer Unterordnung unter die Geſetze der Harmonie einbüßt. Kaum brauche ich nun beſonders auszuſprechen, daß die Melodie mir als das ganz individuelle, von einem ſpecifiſchen Plane geleitete Leben erſcheint, das den allgemeinen Typus ſeiner Gattung, die Harmonie, und die noch allgemeineren Geſetze alles Daſeins, die rhythmiſche Zeiteintheilung, zwar als Grundlage ſeiner Möglichkeit benutzt und zur Erſcheinung bringt, deſſen Eigenthümlichkeit aber von keinem dieſer beiden Elemente ableitbar iſt. Wie auch immer die Melodie durch die Beſtimmungen ihrer Tonart gebunden iſt: innerhalb dieſer Schranke iſt doch jede Fortſetzung, die ihr Anfang verlangt, nur durch dieſen Anfang, oder nur durch den beſondern Geiſt der Conſequenz bedingt, der in ihrem Ganzen herrſcht; ſo überredend dieſe Conſequenz iſt, nachdem ſie da iſt, ſo ganz incommenſurabel bleibt

ſie und die freie Erfindung kann durch keine geſetzliche Anweiſung zur Erzeugung einer wahrhaft reizvollen Melodie angeleitet werden. So iſt ſie das äſthetiſche Gegenbild alles Individuellen, das auch der theoretiſchen Weltbetrachtung immer nur als Gegenſtand der Anſchauung gilt, in Begriffen und Denkbeſtimmungen dagegen ſich niemals erſchöpfen läßt. Aber für ſich allein bildet auch die Melodie nicht die volle muſikaliſche Schönheit. Es iſt nicht nur unſere moderne Gewohnheit, zu ihr eine harmoniſche Begleitung hinzuzudenken, ſondern ſie ſelbſt iſt ohne dieſe nicht vollſtändig. Der einſtimmige Geſang, ſei es, daß nur Einer, oder daß Viele ihn unisono vortragen, hat für ſich allein und länger dauernd, ſtets den Character des Melancholiſchen, gleichviel wie belebt ſonſt die geſungene Melodie ſei; er wird erſt freudiger, wenn die harmoniſche Begleitung ihm den feſten Boden einer ihn ſtützenden und haltenden Geſetzlichkeit unterbreitet. Man kann den Reiz eines Violinſolo dagegen einwenden; doch ſcheint mir auch hier der Ausdruck einer ängſtlichen Vereinſamung nur durch ein Uebermaß melodiöſer Lebendigkeit vermieden, und er tritt ſofort hervor, wenn einfache und langſame Gänge, wie ſie der Natur einer Geſangweiſe entſprechen, vorgetragen werden.

Ueber die kunſtmäßige Verarbeitung melodiſcher Themen hat die Vergleichung des inſtinctiv Geſchaffenen noch einige Geſetze kennen gelehrt, in denen man leicht die Forderung derſelben allgemeinen Figuren des Geſchehens wiedererkennt, welche auch für andere Künſte maßgebend ſind. Wie in Linienzügen der Arabesken die Gegenſätze von Rechts und Links, wie in der Baukunſt die ornamentale Vorandeutung des kommenden Gliedes am vorhergehenden, wie in Rhetorik und Poeſie bald Antitheſen, bald vermittelnde Uebergänge und ſich ſteigernde Wiederholungen reizend wirken, ſo wird auch die Melodie durch Umkehrung ihres Laufs, durch Aenderung ihrer Rhythmiſirung, durch Vorbereitung und Verzögerung neuer Wendungen, durch Täuſchung der

erregten Erwartung und Ausweichung in unerwartete Conſequenzen zu lebendiger Entwicklung gegliedert.

Alle dieſe Betrachtungen gelten indeſſen nur den allgemeinen Mitteln, deren ſich die muſikaliſche Phantaſie bedient; über Recht und Unrecht ihres Gebrauchs, über die Ziele, welche die Erfindung zu verfolgen, die Schranken, die ſie zu achten hätte, mit einem Wort über den äſthetiſchen Geiſt der muſikaliſchen Kunſtwerke verſtummt die Theorie. Sie überläßt hier das Feld jener Kunſtkritik, die im Einzelfalle ſcharfſinnig Gelungenes und Verfehltes, Großes und Unbedeutendes ſcheidet, ohne die Gründe ihres Urtheils auf allgemeingeltende Geſichtspunkte zurückzubringen. Ich bekenne die Unvollſtändigkeit meiner Kenntniß muſikaliſcher Literatur; wo ich jedoch ſuchte, bin ich in der Erwartung weiterer Aufklärung getäuſcht worden. Einestheils ſtört die gewöhnliche Unart der Schriftſteller, Unweſentliches, wie die der Phyſik leicht zu entlehnenden akuſtiſchen Thatſachen, breit vorzutragen und da abzubrechen, wo das Gebiet der eigentlich äſthetiſchen Fragen beginnt; anderntheils fällt uns der Mangel einer Tradition auf, durch welche früher errungene Wahrheiten fortgepflanzt oder frühere Ausdrücke der Wahrheit feſtgehalten und durch zuſammenhängende Arbeit der Späteren nach und nach vervollkommnet würden; jeder neue Verſuch geht unbekümmert um ſeine Vorgänger wieder in die Tiefe des eignen Gefühls zurück, und wagt einen neuen glücklichen Griff nach dem, was Andere vielleicht ſchon eben ſo ſicher oder unſicher erreicht hatten. So wilde Phantaſien, wie Heinſes Hildegard von Hohenthal, bereichern die Erkenntniß nicht; Daniel Schubarts Aeſthetik der Tonkunſt bricht an dem entſcheidenden Punkte unvollendet ab; Hands gleichnamiges verdienſtliches Werk behandelt doch nur das Techniſche und Conventionelle mit geſchmackvoller Schätzung; nicht weſentlich weiter kommt Krauſes allgemeine Theorie der Muſik (Göttingen 1838); die Aufgabe, die er, Philoſoph und Muſiker zugleich, ſeiner Lieblingskunſt

stellt, das schöne und erhabene Gemüthsleben in dem Leben des Tones oder durch die Welt der Töne darzubilden, klärt nicht über die Verfahrungsweisen auf, die der Musik nöthig sein würden. Dieselbe Kluft läßt Bernhard Marx zwischen den Idealen der Tonkunst, die bei ihm in allzuweither entbotenen philosophischen Formeln auftreten, und dem musikalischen Inhalt, welcher sie erfüllen soll. Viel größeren Gewinn würden die historischen und kritischen Darstellungen theils einzelner Meister, theils einzelner musikalischen Kunstrichtungen gewähren, unter denen an Winterfelds, Chrysanders und Jahns in verschiedenem Betracht meisterhafte Leistungen erinnert sein mag; aber dieser Gewinn fügt sich einer Berichterstattung eben so wenig, als aus früherer Zeit die stets liebenswürdigen und anspruchslosen Darstellungen, durch welche Rochlitz (für Freunde der Tonkunst. 4 Bde.) ohne in abstruse Tiefen zu tauchen, Geschmack und Urtheil seiner Leser zu bilden suchte.

Die Unmöglichkeit, den Gehalt der Musik durch Gedanken zu fixiren, eine Unmöglichkeit, die man so oft als Unfähigkeit der Tonkunst selbst und als Zeugniß ihres Unwerthes gedeutet, hat Ed. Krüger (Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. Leipzig 1847. S. 97—185) namentlich im Kampf gegen Hegel scharfsinnig beleuchtet. Man wird seinem Nachweis beistimmen, daß das Poetische in jeder Kunst sich dem logischen Gedanken entzieht; andere Künste täuschen nur hierüber mehr als die Musik, weil die Mittel, deren sie sich bedienen, einen ungleich größeren Kreis bestimmter Vorstellungen und Gedanken anzuregen pflegen; aber dieser logische Gehalt stellt doch nur das Material dar, aus welchem die Schönheit durch eine völlig unberechenbare Verbindung seiner Elemente entsteht. In dem „System der Tonkunst“ (Leipzig 1866) gliedert derselbe Kunstkenner seine Aufgabe in eine Naturlehre, eine Kunstlehre, eine Ideenlehre der Musik. Aber zu der letzten, welche die hier erwähnten Fragen zu beantworten hätte, findet auch er nur ahn-

ungsvolle Anfänge, aus denen ein wiſſenſchaftliches Ganze zu erbauen noch lange Mühen koſten werde. Nach dieſem Geſtändniß eines Sachverſtändigen darf ich nicht beſorgen, geirrt zu haben, als ich für dieſen Kreis von Aufgaben keine Fortſchritte der ſyſtematiſchen Aeſthetik glaubte berichten zu können.

Von den Kennern kehre ich noch einmal zu den Philoſophen zurück. Beiden freilich zuzurechnen iſt Karl Köſtlin, dem Viſchers Aeſthetik den größeren Theil ihres reichhaltigen Abſchnitts über Muſik verdankt, eine Arbeit, die als zuſammenfaſſende Schatzkammer des bisher Geleiſteten und eigener weiterfördernden Gedanken ſich der verdienten Anerkennung bereits hinlänglich erfreut. Von den älteren Darſtellungen reizt mich Weißes Verſuch einer dialektiſchen Gliederung des ganzen muſikaliſchen Reiches. Ich habe erwähnt, wie Weiße die Eigenheit des modernen Kunſtideals in jener Reinheit und Univerſalität der Phantaſie findet, welche die Schönheit als ſolche anſchaut und ſie überall und unter jeder Geſtalt anerkennt, ohne ſie an irgend einen natürlichen oder religiöſen Inhalt, ohne ſie an einen Inhalt überhaupt gebunden zu denken. Von anderem Ausgangspunkte her trifft dieſe Anſicht nahe mit dem zuſammen, was ich oben als die Beſtimmung der Muſik nannte. Sie lag uns nicht in der Darſtellung der wirklichen Natur oder irgend eines Theils derſelben, ſondern in der Vorführung aller jener in einander greifenden formalen Beziehungen, welche die Bedingungen alles Daſeins, alles Glückes und alles Werthes der Wirklichkeit ſind; und dieſe Beziehungen waren vorzuführen an einem Materiale, welches ſich zum Symbole jeder Thätigkeit, aber zum Abbilde keiner einzigen eignet. Dies iſt dieſelbe Forderung, welche nach Weiße das moderne Ideal ſtellt, die Muſik aber erfüllt; daher die weſentlich erſt der modernen Zeit angehörige Entwicklung dieſer Kunſt zu völliger Selbſtändigkeit.

Es müſſe nun, beginnt Weiße ſeine Dialektik, dies moderne Ideal des Schönen zuerſt ſich rein zur Erſcheinung geſtalten, in

einer Welt von Tönen alſo, die nicht die Natur, ſondern die Kunſt ſelbſt geſchaffen, und ohne Beimiſchung ſolcher Klänge, deren beſonderer Inhalt die völlig reine und namenloſe Schönheit des muſikaliſchen Gedankens ſtören würde. Nicht die menſchliche Stimme, nur die Inſtrumente bieten dieſe reinen Töne, in denen weder Nachahmung der Naturlaute, noch Hindeutung auf die beſtimmten Inhalte des menſchlichen Geiſteslebens liegt. Deshalb ſei die Inſtrumentalmuſik, vom Alterthum als unſtatthaft betrachtet, der Zeit nach die jüngſte Form der Kunſt und gehöre dem modernen Ideal als deſſen unmittelbarſter Ausdruck an; aber in der dialektiſchen Reihenfolge ſei ſie die erſte, vollkommen in ſich ſelbſt gerechtfertigte, nur durch Mißverſtändniß beanſtandete Stufe der Tonkunſt. Die Lebendigkeit des Geiſtes ſchwebe in ihr zwiſchen den zwei Polen der Freude und der Trauer, beide Stimmungen jedoch ohne unmittelbare Beziehung auf das gedacht, was im endlichen Geiſte ſie erweckt, vermannigfacht und begleitet, ſo vielmehr, wie beide auch in der Seele eines Gottes ſein könnten.

Die zweite Stufe iſt der Geſang. Innerhalb des Begriffs der Muſik entſtehe der ſeinige dialektiſch, indem die Töne, die an ſich doch ſchon natürliche Klänge ſind, auch die Bedeutung ſolcher annehmen. Der Naturlaut, als nachahmende Tonmalerei hindurchbrechend, ſei ein Verderb der Inſtrumentalmuſik; ausdrücklich geſetzt aber und in ein künſtleriſches Element verwandelt erſcheine er, indem an die Stelle der Inſtrumente die menſchliche Stimme, nicht als Stimme allein, ſondern als ſprechende Stimme tritt und die Geſammtheit des menſchlichen Geiſteslebens zum vermittelnden Princip des abſoluten Geiſtes der Schönheit macht. Hierauf habe indeſſen dies Menſchliche nur dann ein Recht, wenn es weſentlich als Hinausführung des reinen Kunſtideals zur Beziehung auf ein Höheres, auf die Idee der Gottheit, auftritt. Alle künſtleriſch höher begeiſtete Vocalmuſik habe daher religiöſe Bedeutung, ſei Anrufung der Gott-

heit oder Gottesdienſt; kleinere Geſänge, nicht für Ernſt, ſondern für leichtes Spiel der Kunſt zu nehmen, bedürfen, um künſtleriſche Würde zu behaupten, der inſtrumentalen Begleitung, die dem religiöſen Geſange entbehrlich ſei.

Als höhere Einheit der Inſtrumentalmuſik und des Geſangs erſcheint die dramatiſche Muſik. Der Geſang verneinte die Selbſtändigkeit des rein muſikaliſchen Inhalts; die Oper hebt dieſe Verneinung ſo wieder auf, daß ſie durch die Verknüpfung vieler ſich im Geſang entwickelnden Individualitäten und durch die inſtrumentale Begleitung die ſelbſtändige Geltung der Singſtimme herabſetzt zum bloßen Moment einer Idee, die ſich nur in der Einheit des ganzen Werks, in ſeiner auch muſikaliſch ſich verwickelnden ſpannenden und die Löſung erſtrebenden Compoſition entfalte. Die angebliche Unnatur der Oper dürfe nicht ſtören; theils ſei die Forderung der Natürlichkeit hier unangebracht, wo das Ganze des Kunſtwerks den Boden der gemeinen Wirklichkeit verläßt, um durchaus den einer künſtleriſchen Illuſion zu betreten; anderſeits hindere nur die Mangelhaftigkeit unſerer Darſtellungsweiſe, die fehlende Verbindung einer paſſenden Mimik und Orcheſtik mit dem übrigen Inhalt der Oper, eine an ſich mögliche Vollſtändigkeit der Illuſion, vor welcher jener Einwurf verſtummen würde. Dieſe Beihülfen übrigens, eingeſchloſſen die Decorationsmalerei, ſeien nicht ungehörige Unterſtützungen einer an ſich mangelhaften Leiſtung der Muſik; dieſe ſelbſt vielmehr wiederhole nur ihren Schöpferact, indem ſie, in ihrem eigenen Stoffe ſchon erſcheinend, noch einen andern ihr äußerlichen, die ſichtbare Erſcheinung, mit ihrem Geiſte zu erfüllen ſuche.

Dieſe dialektiſche Feſtſetzung hat den Streit der Meinungen nicht verhindert fortzudauern und eben in unſerer Zeit mit beſonderer Lebhaftigkeit hervorzubrechen. Das höchſte Schöne, der größte Reichthum in vollendet harmoniſcher und deutlicher Form, iſt in jeder Kunſt ſchwer zu erzeugen und ſchwer zu genießen; es hat daher nie an ſolchen gefehlt, deren geringere und einſei-

tigere Empfänglichkeit ihm gegenüber, wo es gelungen war, zurückwich und als vollendete Kunſt die einfacheren Leiſtungen pries, die dem Verſtändniß weniger ſchwierig oder einer bevorzugten Stimmung gleichartiger waren. Nicht nur gehörunfähige Philoſophen haben mit Vorliebe für ärmliche Einfachheit und zugleich den gemüthlichen Reiz der Scenerie mit der Schönheit eines Kunſtwerks verwechſelnd, den Schall des Kuhreigens dem Gewebe einer Symphonie vorgezogen; auch Kenner wie Thibaut konnten in Paleſtrina den Höhepunkt, in allem Späteren nur Verderb der Kunſt finden; und bekannt iſt der Zwieſpalt des nationalen Geſchmackes, der im Süden an der leichten Verſtändlichkeit der Melodie, in Deutſchland an ihrer kunſtmäßigen Durchbildung, hier wie dort oft bis zu einſeitigem Uebermaß Antheil nimmt. Die Gegenwart hat Richard Wagner in lebhafte Aufregung über eine Reform der Tonkunſt geſetzt, die er theoretiſch zu begründen, und zugleich durch Werke zu verwirklichen ſucht. Es iſt nicht meines Amtes, über die letzteren zu ſprechen, deren Wirkungsfähigkeit überhaupt wohl auch von Gegnern widerwillig eingeräumt wird; daß die theoretiſche Begründung wirkliche Mängel der bisherigen Kunſtübung trifft und anzuerkennende Ziele aufſtellt, wird nicht minder zuzugeben ſein. Gegen eine von Wagners Behauptungen verwahren wir uns im Voraus: gegen die Mißachtung der Inſtrumentalmuſik und des rein muſikaliſchen Gedankens, der gerade in ihr die rechtmäßige Freiheit hat, ſich mit Breite und Fülle in alle ſeine Conſequenzen zu entfalten. Nicht ebenſo kann man der bisherigen Schule theoretiſch beiſtimmen, wenn ſie den ganzen weitverzweigten Mechanismus der rein muſikaliſchen Modulation auch für die Compoſition des dramatiſchen Geſanges feſthalten will, und Wagners Forderung zurückweiſt, daß die Muſik hier, ohne Luxuriation ihres eignen Bildungstriebes, ſich zum anpaſſenden Ausdrucksmittel jeder momentanen Stimmung darbiete. Es iſt gewiß ganz richtig, wie Köſtlin bemerkt, daß die Muſik eben durch die man-

nigfache Modulation ihrer Melodie die eigenthümlichen dynamiſchen Formen der Gemüthserregung nachbildet, die dem Gedanken unerſchöpflich und der Rede unausdrückbar ſind; daß die Muſik alſo „da beginne, wo die Rede endet.“ Aber eben daraus ſcheint mir mit Recht zu folgern, daß auch die Rede endigen müſſe, wo die Muſik beginnt, d. h. wo ſie jene ſelbſtändige Entwicklung beginnt, in welche die Rede ihr nicht folgen kann. Wo menſchliche Sprache erklingt, da wird eben durch ſie bezeugt, daß das Gemüth aus dem bloßen Schweben in unſagbaren Erſchütterungen ſich befreien und in einen ausdrückbaren Gedanken die Summe ſeiner Erregung verdichten will. Nun gibt es lyriſche Stimmungen, in denen der Vorſtellungslauf ſelbſt es liebt, auf dem einen Gedanken zu ruhen, den er hervorgetrieben hat, oder immer von neuem, von verſchiedenen Richtungen her und darum auch mit verſchiedener Färbung des Gefühls zu ihm zurückzukehren; und dies werden die glücklichen Einzelfälle ſein, in welchen die Muſik mit ihrem ganzen eignen Formalismus dem Ausdruck des Gemüthslebens dienen kann, weil dieſes ſelbſt nur muſikaliſch hin- und herwogt. Aber nicht dies iſt der Gegenſtand des Streites, ſondern jener Mißbrauch, mit welchem die Muſik den Verlauf dramatiſch bewegter Gemüthszuſtände, die von Stimmung zu Stimmung, von Gedanken zu Gedanken vorwärts eilen, gewaltſam aufhält, und da, wo jeder Ruhepunkt unmöglich iſt, breit ſich niederläßt, um den Conſequenzen eines muſikaliſchen Thema nachzuhängen. Dazu iſt die Inſtrumentalmuſik vorhanden; denn ſie verſetzt uns in eine Welt, in der es keine andern Aufgaben, Ziele und Beſtimmungsgründe des Strebens außer denen gibt, die in der angeſchlagenen Melodie ſelbſt liegen; dazu auch der einfache lyriſche Geſang, der eine herrſchend bleibende Stimmung durch eine Reihe gleichartiger Gedankenwendungen wiederholt. Aber eine gewaltſame und nicht lohnende Abſtraction von aller Natur iſt nothwendig, um in dramatiſcher Muſik, und zwar noch mehr in ernſten Oratorien

als in der Oper, die furchtbare Wiederholung von Fragen zu ertragen, auf welche die Antworten längst gehört worden sind, oder die Wiederkehr der Antworten, nachdem die Frage längst verklungen ist, das verwirrende Wiederauftauchen von Gedanken, nachdem der Zeitpunkt ihrer natürlichen Entstehung vergangen ist, die unbegreiflichen Verzögerungen, die den Ausdruck einer lebhaften Erschütterung stocken lassen: lauter beängstigende Zeichen einer gänzlichen Rücksichtslosigkeit und Taubheit einer Stimme für die andere, und aller für die äußern Umstände, während doch alle in die Einheit eines dramatischen Handelns verflochten sein sollen; und Dies Alles nur der musikalischen Consequenz zu Liebe, die den ganzen Reichthum eines melodiösen Thema erschöpfen will.

„So lasse man doch, wendet Köstlin ein, die Musik ganz weg, und declamire, natürlich nicht ohne Ausdruck; sieht man denn nicht, daß der musikalische Ausdruck, um den es doch in der Musik ohne Zweifel zu thun sein möchte, wächst, je mehr man die Musik ihre Mittel entfalten läßt, und abnimmt, je engere Grenzen man ihr ziehen will?“ Ich glaube nicht, daß dies übersehen worden ist; es fragt sich nur, ob jene Verbindung der Gedankensprache mit der Musik, von der wir hier allein sprechen, eben die rücksichtlose Entfaltung der musikalischen Mittel zuläßt. Zwischen dem ersteren, welches Köstlin vorschlägt, die Musik wegzulassen, und dem andern, das mit gleichem Recht vorgeschlagen werden könnte, den Text zu unterdrücken, liegt noch Vieles, und ohne Zweifel auch viel Schönes in der Mitte.

Zuletzt vereinigen sich darüber theoretisch die Meinungen mehr, als anfänglich schien. Gefühlerwärmte Handlung und gefühlwarme Stoffe verlangt Köstlin (Vischers Aesth. III. S. 1116) für die Oper; einfache und spannende, nicht ins Breite und Prosaische sich verlierende und durchaus anschaulich sich wieder lösende, das Musikalische frei gewähren lassende Verwicklung; Vermeidung der Intrigue und der Action, die nur dem Ver-

ſtande begreiflich, aber für muſikaliſchen Ausdruck unfruchtbar iſt. Und gewiß, wo ungezwungen ſich alle dieſe Forderungen befriedigen laſſen, werden alle Parteien den Glücksfall einer vollendeten Kunſtleiſtung zugeſtehen. Doch kann der Gegner gelten machen, daß nicht durchaus der poetiſche Stoff verpflichtet ſei, ſich der Muſik, ſondern auch dieſe ſich jenem zu bequemen. Die Hervorhebung der Muſik allein könnte leicht die dramatiſche Poeſie, die ſich mit ihr verbinden ſoll, zur Beſchränkung auf zu einfache und lyriſche Stoffe nöthigen und von Werken eines größeren und heroiſcheren Styls zurückhalten, deren Mangel das Ganze der Kunſtwelt beeinträchtigen würde. Ob Wagners Verſuche, durch Erneuerung mittelalterlicher Sagenſtoffe und die Verbindung ſceniſcher Pracht mit der Eigenthümlichkeit ſeiner Muſik und ihrer Texte dieſe große Aufgabe erfüllen, darüber ſteht dem allmählich ſich bildenden Urtheile der Nation die Entſcheidung zu.

Wie weit verbreitet die Theilnahme für Muſik in Deutſchland iſt, bedarf der Erinnerung nicht; ihre Einwirkung auf die Nation halte ich nicht für günſtig. Es iſt ein zweideutiges Glück, daß die Muſik uns unmittelbar in jene noch geſtaltloſe Welt der wirkenden Kräfte einführt, auf denen wir ahnungsvoll alle Wirklichkeit beruhen fühlen, ohne ſie doch ſchon aus ihnen hervorgehen zu ſehen. Die Einkehr in dieſe vorweltliche Natur kann eine erhebende und erquickende Reinigung für denjenigen ſein, der in den harten Zuſammenhängen der Wirklichkeit eingewohnt iſt, und den Ernſt der Dinge, der beſtimmten Aufgaben und Ziele des Lebens kennt, den ihm die Muſik zu heiterem und verſöhntem Spiele auflöſt. Aber das Verſenken in dieſe Welt des noch Geſtaltloſen iſt noch öfter eine ſchädliche Erſchlaffung aller Kräfte, die das thätige Leben auf angebbare Zwecke und ſtetige Arbeit richten ſoll; die verhängnißvolle Leichtigkeit, mit welcher grade dieſe Kunſt eine leibliche Ausübung geſtattet, hat längſt ihre zu alltäglich gewordenen Productionen jener Heiligkeit entkleidet, die ſie als ſelten dargebotene Wiederholungen ernſter und großer

Meiſterwerke gehabt haben würden. Zwar iſt die Zeit hoffentlich vorüber, da die deutſche Nation in jeder drohenden Lage nichts Nothwendigeres zu thun wußte, als den vierſtimmigen Männergeſang zu erfinden, welcher der Situation entſprach; dennoch nimmt die Verſenkung in muſikaliſche Gefühle noch eine unverhältnißmäßige Zeit unſers Lebens in Anſpruch, während die zeichnenden und bildenden Künſte, die den Sinn für die Wirklichkeit ſchärfen, der Theilnahme nur wenig finden. Aber ich will Rochlitz, den Freund der Tonkunſt, hierüber ſprechen laſſen. (II. S. 261. ff.)

In Weimar hatte er die erſte Aufführung von Schillers Wallenſtein geſehen. Wie ich nun Abends, erzählt er, aus dem Theater ging, gerieth ich zufällig unter jenaiſche Studenten und weimariſche Männer vom mittleren Bürgerſtande; Perſonen, die unmöglich das Ganze, die meiſten wohl nicht einmal den innern Zuſammenhang der Geſchichte ganz gefaßt haben konnten. Dennoch ſah und hörte ich da einen Ernſt, und in dieſem Ernſte ein Feuer, ein Eifern, ein Streiten . . . Ich ſtutzte, horchte, was vernahm ich? vor Allem: Kernſprüche, vom Dichter gewiſſermaßen epigrammatiſch in Verſe eingefangen und gewiſſe andere Kraftſtellen, die allen angeflogen und ſogleich, wenn auch nicht wörtlich, haften geblieben waren: In deiner Bruſt ſind deines Schickſals Sterne; der Zug des Herzens iſt des Schickſals Stimme; der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen: er iſt kein Umweg; — und dergleichen mehr. Solche Sprüche nun, und vieles vieles Aehnliche, dies wiederholten ſie ſich, ſo weit es dem Einen oder dem Andern geblieben war; ſie tauſchten es gegenſeitig aus, ſie berichtigten es gegenſeitig; und nun friſch, aber immer ernſt darüber her: „Was heißt das? was will das? Schön iſt's; aber iſt's auch wahr? iſt's nur aus der Seele deſſen, der es dort ſpricht, oder gilts überhaupt? gilts auch für mich? was lehrt es mich? was kann ich, was ſoll ich damit machen?" Ja, nein; herüber, hinüber; unter Einſchränkung,

unter keiner; und so fort, die Einen bis an die Wohnung und da noch lange stehn geblieben und fortbedacht und forterwogen, die Andern in Gasthäusern desgleichen. Und so wahr ich ehrlich bin, am frühen Morgen, der erste Mensch, der in mein Zimmer tritt, der Barbier — fängt er doch wieder vom Wallenstein an und zwar mit nichts Geringerem als der sehr bescheiden und ernstlich vorgebrachten Bitte, ihm seine Zweifel über einen Punkt zu lösen . . .

Doch diesen Zweifel verschweige ich; denn warum soll ich den Leser nicht einladen, die allerliebste Stelle selbst nachzuschlagen? Und unnöthig ist es wohl, weiter anzudeuten, wie Rochlitz diese Wirkung der Poesie mit der der Musik vergleicht.

Drittes Kapitel.

Die Baukunst.

Definitionen der Baukunst. — Abhängigkeit vom Zweck und Schönheit des Nützlichen. — Construction und Ornament. — Böttichers Tektonik der Hellenen. — Römische, romanische und gothische Baukunst. — Hübsch über die Aufgaben der Baukunst. — Controversen über Gothik. — Die Proportionen. — Ueber den Baustyl der Gegenwart.

Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind und deren Form nicht in der Natur, sondern in einem willkürlichen Zwecke ihren Bestimmungsgrund hat, soll nach Kant die Baukunst ästhetisch wohlgefällig machen und zugleich jener willkürlichen Absicht anpassend verwirklichen. Hegel aber findet ihre allgemeine Aufgabe darin, die äußere unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, daß sie als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird.

Es hat wenig Werth, scharfe Begriffsgrenzen für die einzelnen Künste nur zu suchen, um zweifellos jedes einzelne Erzeugniß einer von ihnen unterordnen zu können; aber diese bei-

den Definitionen treffen doch zu wenig das, was der Baukunſt weſentlich iſt in den Werken, die ihr unbeſtreitbar angehören. Gewiß hatte Hegel guten Grund, ihre Grenzen weit auszudehnen; jeder Steinſaum, mit welchem wir eine ſinkende Erdmaſſe feſtigen, der Damm, der den ungeregelten Lauf eines Fluſſes richtet, die Ebene, die wir durch künſtliche Pflaſterung herſtellen, jede Treppſtufe, durch welche wir einen abſchüſſigen Hang theilen, wie die Brücke über den Abgrund, ſie alle ſind unzweifelhaft Werke der Baukunſt, obgleich von verſchiedenem Werth und verſchiedener Schönheitsfähigkeit. Aber nach dieſer Richtnng hin, indem wir doch immer nur „die Außenwelt kunſtgemäß zu geſtalten“ ſuchen, verläuft ſich unſere Thätigkeit ohne entſcheidende Grenze bis in die gefällig-zweckmäßige Anlage der Straßen, Kanäle, Eiſenbahnen, Gärten und Parke, lauter Werke, in denen von dem ſpecifiſchen Geiſte der Baukunſt nur ſehr wenig mehr ſichtbar iſt, und ſelbſt die gewohnten techniſchen Verfahrungsweiſen derſelben nur vereinzelte Anwendung finden. So ſtreitet Hegels Definition mit dem Sprachgebrauch; die unorganiſche Natur kunſtgemäß zurecht zu arbeiten, daß ſie dem Geiſte verwandt werde, iſt allerdings ein einheitlicher Zweck und eine der äſthetiſchen Culturaufgaben der Menſchheit, aber nicht Aufgabe Einer Kunſt; in ihre Erfüllung können ſich verſchiedene Künſte theilen, und man verwirrt den Begriff der Baukunſt, wenn man ſie durch einen Zweck beſtimmen will, an dem ſie nur mitarbeitet, denn man verdeckt hierdurch die Eigenthümlichkeit ihres Beitrags.

Nach anderer Richtung führt auch Kants Definition ins Weite; ſie ſchließt die Erzeugung alles Hausgeräths in den Bereich der Architektur ein, und Kant gab dies ausdrücklich zu: nur die Angemeſſenheit des Productes zu einem gewiſſen Gebrauche mache das Weſentliche eines Bauwerks. Aber dann wäre auch das Blatt Papier, auf welchem Kant dieſe Definition niederſchrieb, ein Erzeugniß der Baukunſt geweſen. Jede Anſicht iſt verdächtig, die ſich in ſo grellen Widerſprüchen gegen den Sprach-

gebrauch bewegt, deſſen Beachtung uns hier leicht zu paſſenderer Begrenzung des fraglichen Gebietes führen kann.

Man *baut* vor Allem nur das, was beſtimmt iſt, aufrecht zu *ſtehen*. Selbſt der Straßenbau, deſſen Erzeugniß als Ganzes *liegend* erſcheint, hat doch die Abſicht, jeden einzelnen Abſchnitt deſſelben gegen Neigungen ſtabil zu machen. Und ſo baut man allerhand Geräthe, Maſchinen, Inſtrumente, deren Zweck nur in beſtimmter Stellung erreichbar iſt, und deren Formen ſich mithin dieſer Normalſtellung anpaſſen müſſen; aber man baut nicht Teppiche, Bijouterien und die kleinen Werkzeuge, die in der mannigfachſten Weiſe liegend, hängend oder von unſerer Hand bewegt ihre Dienſte zu leiſten haben. Durch dieſe Rückſicht auf ein Gleichgewicht, welches gegen die Einwirkung der Schwere zu vertheidigen iſt, werden aus dem Bereiche der Architektur die meiſten jener Geräthe ausgeſchloſſen, die Kant ihm noch zugetheilt hatte.

Man *baut* ferner nicht den Stein, aber aus Steinen das Haus. Dies will ſagen, daß jede Bauthätigkeit in der Zuſammenſetzung eines Ganzen aus geſondert bleibenden Elementen beſteht, von denen jedes in ſich ſelbſt durch die Wirkung von Naturkräften eine feſte Einheit bildet, jedes aber mit jedem anderen nur durch eine Berechnung der Kunſt verbunden iſt. Es iſt gleichgültig, woher dieſe zu verbindenden Einheiten kommen; die Natur kann ſie fertig liefern oder unſere Thätigkeit ſie erſt formen: die architektoniſche Kunſt beginnt erſt mit ihrer Verwendung. Den Backſtein geſtalten wir ſelbſt, aber nicht durch Zuſammenſetzung von Theilen, die ſpäter unterſcheidbar bleiben und durch ihre berechnete Stellung die Fügung des ganzen Steines ſichern ſollen; ſeine Endgeſtalt haben wir vielmehr in einer feſten Form vorher entworfen und überlaſſen es dann den molecularen Wechſelwirkungen der in ſie eingepreßten Maſſe, nach der Wegnahme der Form die gegebene Geſtalt aufrecht zu erhalten. Auf dieſelbe Wirkung der Naturkräfte rechnen wir, wenn wir durch Behauung dem Felsgeſtein eine regelmäßige

Form geben, die es zur verwendbaren Einheit macht. Beide Verfahrungsarten ſind der architektoniſchen Kunſt völlig fremd; Werke der Sculptur können durch jene Formung von außen in einem nachgiebigen Material oder durch dieſe Wegnahme des Ueberflüſſigen von einem feſteren entſtehen; Werke der Baukunſt entſpringen immer aus Addition, nicht aus Subtraction, und ſie erzeugen immer ihre Endgeſtalt als letztes Ergebniß einer Zuſammenſetzung unterſcheidbar bleibender Theile, niemals durch Preſſung formloſen Stoffes in eine ungegliederte Einheit. Der Eindruck plaſtiſcher Werke verliert, ſobald die techniſch etwa nothwendig geweſene Zuſammenſetzung aus mehreren Stücken merkbar wird, die Werke der Baukunſt dagegen verlieren, wenn ihre techniſch vielleicht untadelhafte Zuſammenfügung in der Außenform des Ganzen nicht zum Vorſchein kommt.

So dürften wir vorläufig alſo Baukunſt überall da finden, wo eine Vielheit discret bleibender ſchwerer Maſſenelemente zu einem Ganzen verbunden iſt, das durch die Wechſelwirkung ſeiner Theile ſich auf einer unterſtützenden Ebene im Gleichgewichte hält. Aber völlig thut doch dieſe Beſtimmung dem Sprachgebrauche nicht Genüge. Wir würden ein Ganzes nicht für ein Bauwerk gelten laſſen, deſſen verſchiedene Theile hier durch Stricke, dort durch Klammern, an andern Orten durch Leim oder Mörtel zuſammengehalten würden. Dem Bedürfniß mag auch hierdurch genügt werden, aber als Kunſt ſcheint die Architektur zu verlangen, daß das Gleichgewicht ihres ganzen Werkes nicht durch mancherlei verſchiedene Kunſtgriffe erzwungen, ſondern durch die Gewalt eines einzigen Princips und ſeiner zweckmäßigen Anwendung geſichert werde. Aus dieſem Grunde hat ſtets der Steinbau, der es möglich macht, nur durch den Druck der Schwere und den Gegendruck der feſten Maſſe ein Ganzes zuſammenzuhalten, für die wahre und vollkommene Leiſtung der Baukunſt gegolten. Die Schwere des Holzes iſt zu gering, um gleiche Stabilität durch bloße Auflagerung zu gewähren; es be-

darf verſchiedenartiger Mittel der Verzahnung, und das Ganze eines Holzbaues verdankt ſein Gleichgewicht einer Menge verſchieden gerichteter Spannungen, die nicht alle aus Zerlegung verticaler Drucke entſpringen. Aber man kann ſchwerlich den Aufbau der Schiffe ganz von dem Gebiet der Architektur trennen, und doch iſt hier die Forderung unmöglich, das Gleichgewicht des jetzt beweglich gewordenen Ganzen nur auf Druck und Gegendruck ſchwerer Maſſen zu gründen. Und anderſeits kann auch der Steinbau dieſe Forderung niemals vollſtändig erfüllen; nicht nur nöthigen ihn mancherlei Bedürfniſſe zu verdeckter Anwendung auch anderer Feſtigungsmittel, ſondern ganz allgemein kann er die Cohäſion ſeiner Materialien nicht entbehren, denn ſie allein erlaubt ihm, aus der Vertheilung der Drucke und Gegendrucke den beabſichtigten Nutzen zu ziehen. Der Schiffbau wendet dieſe beiden Principien nur in anderer Weiſe an. Unter Vorausſetzung cohärirender Maſſen erzielt der Steinbau durch Vertheilung ihrer Gewichte Stabilität des Ganzen; der Schiffbau bildet unter Vorausſetzung ſchwerer Maſſen durch Benutzung ihrer cohäſiven Spannungen ein Ganzes, das durch ſymmetriſche Drucke nach außen ſein Gleichgewicht wahrt und herſtellt. So ſchiene die äſthetiſche Aufgabe der Architektur überhaupt nur in der Einheit ihres Princips der Maſſenverknüpfung zu liegen, gleichviel ob dies Princip nur in dem Wechſelſpiel von Schwere und Druck, oder ob es in der Cohäſion der Maſſen und in den Vorkehrungen beruht, durch welche nicht cohärirende Stoffe künſtlich zu feſtem Zuſammenhang verbunden werden.

Während wir nun den Schiffbau der Architektur zurechnen, fühlen wir Neigung, aus ihr jene ſtehenden Geräthe auszuſcheiden, die nach unſerer erſten dem Sprachgebrauch entlehnten Beobachtung allerdings *gebaut* zu werden pflegen. Worin liegt es nun, daß wir ihnen dennoch dieſen Namen nicht gönnen? Dem Steinbau gegenüber allerdings in ihrem Machwerk; ihre Theile pflegen ſo durch allerhand Mittel zuſammengeſchweißt zu ſein,

daß der Zuſammenhalt des Ganzen auch unter Bedingungen fortdauert, unter denen die Wirkung der Schwere die Theile von einanderlöſen müßte; dieſe gleichgültige todte Feſtigkeit unterſcheidet ſie von der lebendigen Thätigkeit, mit der das Bauwerk ſein Gleichgewicht unter beſtimmten äußern Bedingungen bewahrt und mit Verletzung dieſer Bedingungen verliert. Von dem Schiff dagegen würde ſich ſo das Geräth nicht unterſcheiden. Aber hier kommt in Betracht, daß der Begriff eines Bauwerks ſich nur für dasjenige zu ſchicken ſcheint, was im Vergleich mit menſchlichen Kräften entweder unverrückbar feſtgegründet, oder doch zu gewaltig iſt, um Gegenſtand unſerer Handhabung zu ſein. Daß ſie Geräthe ſind, Mobilien, die unſere Hand bewegt, ſcheidet dieſe Erzeugniſſe aus dem Bereiche der Baukunſt aus; zu dieſem Bereiche gehört nur das, dem wir uns unterordnen, nicht das, was ſich uns unterordnen läßt. Darum erſcheint ein großes Schiff uns als edles Bauwerk, der kleine Kahn als Geräth.

Ein logiſcher Scharfſinn, der ſich üben wollte, würde noch erfreuliche Ausſicht auf Beſchäftigung haben, wenn er dieſe Betrachtungen fortſetzte, die wie man leicht ſieht, noch manchen Einwand möglich laſſen. Dieſe Exercitien vermeiden wir durch die Ueberlegung, daß jede Kunſt eine beſtimmte Gruppe von Aufgaben durch eine ebenſo begrenzte Auswahl von Mitteln und nach einer ihr eigenthümlichen Methode des Verfahrens zu löſen hat. Dieſe drei Elemente bedingen ſich wechſelsweis, ohne doch untrennbar verbunden zu ſein; das Größte, was jede Kunſt zu leiſten im Stande iſt, und wonach wir ihr ſpecifiſches Weſen zu beſtimmen pflegen, entſpringt aus der paſſenden Vereinigung dieſer drei. Aber neben dieſen Werken können nicht blos die einzelnen Bedürfniſſe des Lebens, ſondern auch der allgemeine äſthetiſche Trieb andere veranlaſſen, welche zwar verwandte Aufgaben verfolgen, aber an ungeeignete Stoffe gewieſen, oder welche zwar in dem gewohnten Stoffe ausführbar, aber nicht durch dieſelbe Aufgabe bedingt ſind. Die erſten werden zu einer Modi-

fication ihrer Verfahrungsmethode genöthigt ſein, und der Kunſt zwar durch ihre Endform, aber nicht durch ihr Machwerk angehörig ſcheinen, die letzten, weil ſie meiſt nur vereinzelte Theile jener Methode auf ihre Aufgaben anwendbar finden, ſtellen ſich als verſchönernde Uebertragungen allgemeiner Stylprincipien auf das Bedürfniß dar. Suchen wir zuerſt die Baukunſt in den vollkommenſten und vollſtändigen Leiſtungen auf, in denen ſich jene drei Elemente verknüpfen: der ſchwere unorganiſche Stoff als Material, die conſequente Verbindung ſeiner Einheiten durch ein und daſſelbe Princip des Zuſammenhalts als Methode des Verfahrens, endlich die Herſtellung in ſich ruhender, für menſchliche Kraft unverrückbarer Maſſengauzen als Aufgabe.

Das letzte dieſer Elemente haben wir bisher am wenigſten zureichend beſtimmt. Die Erzeugung eines großen Maſſengebäudes, nur damit es ſich im Gleichgewicht halte, iſt die wahre Aufgabe der Baukunſt nicht; Niemand rechnet zu ihr die koloſſalen auf ſchmaler Fußſpitze beweglich balancirenden Felsſtücke, durch deren Aufrichtung, wenn ſie nicht Werk der Natur iſt, ungebildete Völker ein Denkmal ihrer Kraft zu ſtiften dachten. Die Architektur iſt vielmehr gänzlich zum Dienſte menſchlicher Lebenszwecke beſtimmt, und iſt Kunſt nur inſoweit, als ſie von dieſen ihre Aufgaben erhält. Wie ſehr dies der Fall iſt, lehrt ein Blick auf die Monumente, welche ſie ausdrücklich nur als Denkmale, nicht zu irgend einem beſtimmten Gebrauche ausführt. Abgeſehen von der Hülfe, welche die Sculptur leiſtet, iſt noch kein Denkmalbau von architektoniſch erheblichem Belang erfunden worden, der nicht zu ſeinem monumentalen Zweck eben wieder jene Formen verwandt hätte, die das menſchliche Bedürfniß allein verſtändlich macht, die Formen des Hauſes, der Halle, des Thores. Die Obelisken wird man ſchwerlich als Leiſtungen der Baukunſt, Pyramiden nur als mouſtröſe Dächer eines Grabes, freiſtehende Denkſäulen aber, die Nichts tragen, nur als entſprungen aus der Verzweiflung anſehen können, da bauen zu

ſollen, wo kein beſtimmtes Bedürfniß die Anwendung einer Bauform rechtfertigt.

Eben um dieſer unvermeidlichen Beziehung auf unſer Bedürfniß und unſere Zwecke willen hat die Architektur nicht die Würde einer freien Kunſt zu haben geſchienen und man hat auf mancherlei Art verſucht, das was an ihr nur dem Nutzen dient, von dem abzutrennen, wodurch ſie Schönheit erzeugt. Das Weitere vorbehaltend, möchte ich zuerſt die Schärfe dieſes Gegenſatzes von Nützlichem und Schönem bezweifeln. Jeder Gegenſtand, der durch eine den Sinnen merkbare, anſchauliche Verbindung mannigfacher Theile ſeinem Zwecke genügt, erwirbt dadurch einen äſthetiſchen Werth. Wir irren, wie ich meine, nicht darin, daß wir das Nützliche dem Schönen allzu nahe ſetzen, ſondern darin, daß wir an einer ſehr unvollkommnen Nutzbarkeit der Dinge uns gewöhnlich genügen laſſen, die allerdings dem Schönen ſehr fern ſteht. In der vollen Bedeutung, die wir hier dem Worte geben müſſen, iſt nützlich nicht dasjenige, dem ſich nebenbei ein beſtimmter Nutzen abgewinnen läßt, ſondern nur das, was durch keine Nebeneigenſchaft die Vollſtändigkeit der Zweckerfüllung hindert. Und von dieſem wird ſich leicht zeigen laſſen, daß es nur in äſthetiſch wohlgefälligen Formen vorkommen kann, oder daß jede Form wohlgefällig iſt, welche in dieſer ſtraffen und exacten Weiſe zur Erfüllung eines Zweckes dient. Der Prügel, den wir aus dem Walde ſchneiden, läßt ſich in mancher Weiſe als Stock benutzen; aber faſt in jeder iſt ſeine Ungeſtalt hinderlich für die volle Ausnutzung: er iſt nicht gradlinig, ſeine Maſſe nicht ſymmetriſch um die Axe, ebenſowenig durch die ganze Länge gleichförmig oder mit regelmäßiger Bevorzugung des einen Endes vertheilt; ſo liegt er ſchlecht in der Hand, iſt ſchwerfällig zur Stütze, plump als Sonde, nimmt eine zweckwidrige Drehung beim Schwunge an und iſt als Hebel ſchwer zu handhaben. Um völlig den Nutzen zu haben, den man von ihm haben kann, wird man den hinderlichen Maſſenüber-

fluß wegnehmen, den Reſt cylindriſch drehen und gerade ſtrecken, und ſich ſo überzeugen, daß die ſtereometriſch genaueſte und äſthetiſch wohlgefälligſte Geſtaltung das Maximum des Nutzwerthes bedingt. Einen Krug kann man an jedem Henkel tragen, der feſthält. Will man jedoch den größten Nutzen des Kruges haben, ſo daß Nichts überläuft, wenn er ganz gefüllt getragen wird, ſo muß der Saum ſeines Mundes beim Tragen in einer wagerechten Ebene liegen. Der Henkel quer über der Oeffnung erſchwert den übrigen Gebrauch, wir denken ihn an der Seite angebracht, ſo daß ſein höchſter Punkt die Mündung des Kruges nicht überſteigt. Dann wird man dieſe in wagerechter Ebene nur tragen, wenn die Hand den Mittelpunkt des Henkelbogens, den ſie beim Anfaſſen umſchließt, zum Drehpunkt eines Hebels macht und durch entgegengeſetzte Drucke den obern Theil dieſes Bogens nach außen und oben, den untern nach innen und unten zu bewegen ſucht. Dieſe Drucke erfordern ziemlichen Kraftaufwand und viel Maſſe und Feſtigkeit im Henkel; theils weil der Radius ſeiner Krümmung groß ſein muß, um die Anbringung jener Handdrucke zu erleichtern, theils weil die Richtung derſelben einſeitig den Zuſammenhalt des oberen Henkelendes mit dem Körper des Gefäßes gefährdet. Man vermindert dieſen letztern ſchädlichen Effect und zugleich die Weite der zur Horizontalität der Krugöffnung nöthigen Drehbewegungen, indem man den Henkel in ſteilem Bogen über den Rand des Gefäßes aufſteigen und nach einer ausgiebigen Wölbung in nahezu parallelem Bogen abſteigen läßt. Dann aber erinnert man ſich, daß der Krug nicht blos zum Enthalten, ſondern auch zum Ausgießen beſtimmt iſt. Es ließe ſich leicht zeigen, daß für dieſe zweite Function die größten mechaniſchen Vortheile durch Erhöhung der ausgießenden Lippe über den übrigen Rand der Mündung entſtehen. Und dieſe Einrichtung, welche den zweiten Zweck erfüllt, mindert zugleich die noch übrige Gefahr für die Solidität beim Tragen, denn ſie geſtattet ſchräge Haltung des Krugs und

faſt vertikalen Zug beider Henkelarme. Und eben durch dieſe Form, die allen Nützlichkeitsbedingungen am meiſten genügt, zeichnen ſich die anmuthigſten Gefäße aus. Es iſt ebenſo mit allen Geräthen und Werkzeugen, und ich hielte den allgemeinen Nachweis nicht für unmöglich, daß die Aufgabe, das Maximum des Nutzwerthes irgend einer Vorrichtung zu beſtimmen, allemal für dieſe auf Verhältniſſe führen wird, die auch dem äſthetiſchen Sinne wohlgefällig ſind. Einſtweilen kann es genügen, auf den Fortſchritt der Maſchinentechnik hinzuweiſen: je genauer ſie die zu leiſtende Arbeit und die aufzuwendenden Mittel berechnen lernt, um ſo einfacher, knapper, gefälliger und ſchlanker werden ihre Apparate, während die der Vorzeit an rohem Maſſenüberſchuß litten, der dem Zwecke ſchädlich war. Denn alles, was dem Zwecke nicht dient, dient ihm nicht blos nicht, ſondern ſtört ihn.

Ich habe kleine Geräthe als Beiſpiele benutzt; es iſt leicht, die Anwendung auf Bauwerke zu machen. Auch ſie erſchienen unſchön, wenn ihre Maſſenanhäufung nur nutzbar iſt für einen Zweck, mit deſſen nothdürftiger Erfüllung wir uns aus Trägheit begnügen; ſie werden ſchön, wenn ſie in dem angeführten Sinne nützlich ſind zu einem Zwecke, deſſen unbedingte Erfüllung wir uns vorſetzen. Man kann aus unregelmäßigen Felsbrocken, die wild aus der Mauer hervorſehen, ein Obdach bauen, niedrig und in elenden Verhältniſſen, und es kann zu dem Zwecke eines augenblicklichen Schutzes gegen Wind, Regen und wilde Thiere nutzbar ſein; aber es iſt ein Werk voll techniſcher Widerſprüche. Für das Bedürfniß eines Augenblickes hat es einen unverhältnißmäßigen Kraftaufwand gekoſtet; die dauernde Benutzung wird ſchon durch alle die Unregelmäßigkeiten gehindert, welche den Zerfall durch Verwitterung beſchleunigen. Ueberdies würde die Abſicht eines dauernden Aufenthalts ſogleich die Befriedigung einer Menge anderer Bedürfniſſe verlangen: hinlängliche Beleuchtbarkeit, Erwärmung, Reſpirabilität der Luft, Bequemlichkeit

für Aufstellung der Geräthe, ohne deren Besitz die bloße Wohnung selbst ein widersprechender Begriff ist. Denkt man sich alle diese Anforderungen erfüllt, so wird man von selbst auf scharfgeglättete Ebenen und Kanten des Gebäudes, auf symmetrische Regelmäßigkeit der platzgebenden Innenräume, auf Gliederung der Gesammtmasse durch lichtbringende Oeffnungen, endlich auf anmuthige Höhenproportionen der Theile geführt. Die unschönen Gebäude, in denen Dies alles fehlt, sind nicht unschön, weil sie *blos* das Bedürfniß befriedigen, sondern weil sie es *nicht* befriedigen; denn man täuscht das Bedürfniß, aber man stillt es nicht, wenn man sich mit der halben Erfüllung jedes einzelnen Zweckes und der Zusammensetzung aller dieser Halbheiten begnügt.

Man würde diese Bemerkungen mißverstehen, wenn man in ihnen die Behauptung sähe, daß *alle* architektonische Schönheit in dieser knappen Angemessenheit zu den Trivialzwecken des täglichen Lebens liege. Eben die Aufgaben des Lebens selbst haben wir in der gleichen vollständigen und umfassenden Weise zu nehmen, wie wir jeden einzelnen Zweck auf sein Maximum erhöhten; und dann gehört zu ihnen auch die Befriedigung jenes ästhetischen Bedürfnisses, die umgebende Außenwelt nach Hegels Ausdruck so umzuarbeiten, daß sie dem Geiste verwandt erscheine. Nur dies Doppelte wollte ich behaupten, daß einerseits auch die bloße Correctheit und Zweckmäßigkeit der Formgebung nicht aus dem Reich des Schönen auszuschließen sei, sondern nur innerhalb desselben im Vergleich mit unzweifelhaft höherer Schönheit zu untergeordneter Geltung zurücktrete, und daß anderseits die Baukunst durch ihre Beziehung auf menschliche Zwecke in der Entfaltung dieses Höheren nicht gehindert, sondern unterstützt werde. Von dem Bauwerk verlangen wir keine Arbeit, die durch Bewegung geleistet wird; nur zur Umschließung und zum Schauplatz unserer eignen Arbeit hat es zu dienen; unbestimmter im Vergleich mit der eines Werkzeugs läßt diese Aufgabe viele Frei-

heit für den äſthetiſchen Trieb, der in dem Vortrag ſeiner Zwecke zugleich den weſentlichen Character eines geiſtigen Naturells zum Ausdrucke bringen will. Da überhaupt dieſes geiſtige Innere niemals an ſich, ſondern immer nur in der Art und Weiſe darſtellbar iſt, wie es mit beſtimmten Aufgaben des Lebens umſpringt, ſo iſt nicht zu beſorgen, daß die Rückſichtnahme auf das Bedürfniß den äſthetiſchen Werth der Baukunſt ſchädigen, viel eher, daß der Verſuch allzu unmittelbarer Ausprägung einer idealen Sinnesart ohne Anlehnung an praktiſche Zwecke zu leeren und unerfreulichen Gebilden führen werde.

Noch ſehr wenig Bewußtſein über dieſen Zuſammenhang der architektoniſchen Schönheit mit der Nützlichkeit verrathen Winckelmanns Anmerkungen über die Baukunſt der Alten, eine frühere Schrift des großen Archäologen, der ſpäter der Architektur nur vorübergehend Aufmerkſamkeit ſchenkte. Das erſte Kapitel verſpricht von dem Weſentlichen der Baukunſt zu handeln, und behandelt in der That das Baumaterial, die Arten des Mauerverbands, und die Formen der einzelnen Bautheile, mit trockner Aufzählung der Bildung und Dimenſionen verſchiedener Säulenordnungen. Auf dies Weſentliche ſei dann, ſo fährt das zweite Kapitel fort, die Zierlichkeit gefolgt, ohne welche ein Gebäude der Geſundheit in Dürftigkeit gleiche, die nach Ariſtoteles Niemand für glücklich halte. Dieſe Zierlichkeit aber beſteht für Winckelmann gänzlich in einzelnen Zieraten, die „als Kleidung anzuſehen ſind, welche die Blöße zu decken dienet.“ Es verſteht ſich, daß einige allgemeine Empfehlungen der Einfalt, die ſich mit der Zierde verbinden müſſe, und einigen Tadel ſinnloſer Ueberladung Winckelmanns guter Geſchmack hinzufügt; im Ganzen aber fallen in ſeiner Darſtellung auf das Naivſte die Nützlichkeitszwecke des Bauwerks und ſeine Schönheit durch Verzierung auseinander. Seine Meinung iſt die ſeiner Zeit, für welche die Lehre von den antiken Säulenordnungen, durch die

Renaiſſance ungründlich wiederbelebt, der einzige Gegenſtand äſthetiſcher Bautheorie war.

Die allgemeine Culturgeſchichte würde zu zeigen haben, wie der geiſtige Aufſchwung Deutſchlands in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auch die bildenden Künſte aus ihrer Vereinſamung zog, und die Werke derſelben in ihrem Zuſammenhang mit dem geiſtigen Naturell der Völker und den geſchichtlichen Wandelungen ihrer höchſten Lebensintereſſen aufzufaſſen gewöhnte. Auch das Verſtändniß der Baukunſt iſt auf dieſem Wege des hiſtoriſchen Studium gewonnen worden; indem man ſich in die Denkmäler vertiefte, lernte man unterſcheiden, welche Eigenthümlichkeiten des Styls, der Ornamentik und der Endformen im Grundriß und Höhenaufbau unmittelbar aus technischen Nöthigungen, welche andern aus der Eigenthümlichkeit der Sinnesart, die ihren Ausdruck ſuchte, welche zuletzt aus den Forderungen der Zwecke floſſen. Nach den Arbeiten von Hirt und Stieglitz bezeichnen die von Schnaaſe, Kinkel und Kugler den Beginn dieſer neuen Periode der Kunſtſchätzung.

Die erſten, ſchon 1843 erſchienenen Bände der großen Geſchichte der bildenden Künſte, durch welche Schnaaſe ſich ein unvergängliches Verdienſt um die deutſche Aeſthetik erwirbt, folgen noch ausſchließlich dem neu belebten Antriebe, die Motive der künſtleriſchen Geſtaltung unmittelbar in dem Geſammtcharacter des geiſtigen Volkslebens zu ſuchen. Sie verkennen nicht die Bedeutung der Conſtruction, entwickeln aber mehr ein feines Gefühl für ihren Geſammteindruck, als daß ſie die einzelnen Elemente auf zulängliche Geſichtspunkte zurückführten. In der Betrachtung des griechiſchen Säulenbaues machen ſie pſychologiſche Bedürfniſſe einer Vermittlung gelten, welche das Auge zwiſchen verſchiedenen Gliedern angedeutet wünſcht, und eines Eindruckes von Lebendigkeit, den ihre Zuſammenfügung machen ſoll. Aber die Deutung der Schwellung der Säule als einer

Verbreiterung durch den Druck von oben, dem ſie elaſtiſch widerſtehe, und die gleiche Deutung des Echinus und des Wulſtes an der Baſis auf gequetſchte Maſſen, die der preſſenden Gewalt ſich widerſetzen, wird man kaum billigen. Ein Bauwerk hat vor Allem den Eindruck völliger Feſtigkeit zu machen; wie ſich auch immer an ihm Lebendigkeit und Elaſticität zeigen mögen, jedenfalls dürfen ſie es nicht in Formen thun, welche uns eine theilweis wirklich erfolgte ſchädliche Einwirkung der Laſt auf die Träger verſinnlichen, und die eben deshalb keine Sicherheit dafür bieten, daß das ſtabile Gleichgewicht nun für die Dauer erreicht ſei.

Nicht auf das ganze Gebiet der bildenden Künſte ausgedehnt, dem Schnaaſe's an Werth und Intereſſe ſich ſtets ſteigernde Arbeit gilt, ſondern auf das Beiſpiel der griechiſchen Säulenarchitektur beſchränkt, hat in ſeiner Tektonik der Hellenen Karl Böttticher eine Theorie entwickelt, deren ſcharf beſtimmte Formulirung zur Wiederholung ihrer Grundgedanken reizt. Die griechiſche Architektur erbilde die Totalform eines Bauwerks, der Natur des Materials entſprechend, aus einzelnen, zur Exiſtenz und dem Gebrauch des Bauwerks nothwendigen, und dem entſprechend im Raume angeordneten und vertheilten Körpern. Jedem von dieſen theile ſie eine gewiſſe bauliche Dienſtverrichtung zu, die er in einem ihr entſprechenden techniſch nothwendigen Schema von ſeiner örtlichen Stellung oder Lage an beginnt, nach einer beſtimmten Richtung hinwärts entwickelt und in vorgezeichneten Raumgrenzen beendigt. Nach ihrer ſtructiven Vereinigung zum Ganzen erſcheinen alle dieſe Structurtheile in einem Ausdrucke, welcher ſowohl den innern Begriff und die mechaniſche Function jedes Theiles für ſich, als auch die wechſelſeitige Begriffsverbindung aller im Ganzen auf das Anſchaulichſte und Prägnanteſte darſtellt. Hierin beſtehe das Decorative oder die Kunſtform jedes Theils. In der erſten Aufgabe nun, das innere Weſen jedes Theils vollſtändig in der Form erſcheinen

zu laſſen, könne die Kunſt nicht ebenſo wie die Natur verfahren, welche das gleiche Princip verfolgt. Denn nur die Natur könne durch die wirklichen inneren Functionen ihrer wirkſamen Theile die äußere Form erzeugen; die Tektonik dagegen könne dem todten unorganiſchen Materiale, mit dem ſie arbeitet, einen ſolchen Ausdruck der innern Weſenheit nur ſcheinbar und gleichſam als von außen angebildet oder angelegt verſchaffen. Und zwar geſchehe dies ſo, daß man ſich zuerſt ein Geſtaltſchema des Theiles denkt, welches in ſeiner Nacktheit die architektoniſche Function, die ihm obliegt, vollkommen erfüllt, alsdann aber dieſem Kerne ſolche Extremitäten anfügt, oder denſelben gleichſam mit ſolchen Formen oder einer ſolchen Hülle bekleidet, welche ſeinen innern Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteſte Weiſe erklärt.

Dieſe decorative Bekleidung der architektoniſchen Kernform fungire nie materiell oder ſtructiv; ſie habe nur den ethiſchen Zweck, die bauliche Function, welche der Kern ganz allein verrichtet, äußerlich darzuſtellen und lebendig zu verſinnlichen; ſie ſei daher *ſymboliſch*. Die zweite der obigen Aufgaben aber, die wechſelſeitige organiſche Beziehung zweier Structurtheile zu einander, ihre Junctur, auszudrücken, löſe die Architektur mit gleich richtigem Sinne ſo, daß ſie die decorative Bekleidung des Kernes, als ſtructiv nicht nothwendige, von dem ſtructiven Kernvolumen deſſelben ganz *wahrnehmbar* ſondert und ſie wie angelegt oder von außen angefügt darſtellt. Durch dieſe Trennung des Scheinbaren vom Wirklichen werde nicht allein dem urſprünglichen Verſtändniß beider entſprochen, ſondern es entſpringe auch der materielle Vortheil einer Sicherung der zarten decorativen Gebilde gegen die zerſtörenden Wirkungen des Druckes, den wirklich ſtatiſch fungirende Maſſen aufeinander ausüben.

Der Zweck der decorativen Hülle war alſo dieſer, den Begriff des decorirten Theiles in allen Beziehungen, bis auf die kleinſte Singularität, prägnant vor Augen zu ſtellen. So viel

einzelne Bezüge zum Ganzen oder ſo viel Singularitäten für ſich dieſer Begriff jedesmal enthält, ſo viel einzelne dafür analoge Symbole werden in der decorativen Hülle des Kerns an den entſprechenden Oertlichkeiten entwickelt. Im Allgemeinen wird die Decoration den Beginn eines Structurtheils zu markiren, ſeine Weſenheit nach der beſtimmten Richtung hin, nach der er ſich ausdehnt, zu characteriſiren, endlich ſeinen Abſchluß hervorzuheben ſuchen. Hat die Kernform eines Structurtheils in ihrer ganzen Ausdehnung gleiche Weſenheit oder Function, ſo erhält ſie auch ohne Unterbrechung eine ſtetig fortlaufende Verzierung; im Gegenfall hat dieſe den örtlichen Wechſel der Function ebenfalls ſtreng auszudrücken. Der Schluß der Decoration hat entweder den Begriff freier Endigung, wo kein weiterer Structurtheil ſich anſchließt, oder wo ein ſolcher folgt, zugleich den Begriff der ſtatiſchen Einwirkung darzuſtellen, welche der anſchließende Theil ſeiner Weſenheit nach auf den vorhergehenden ausübt. Vollkommen werde der Begriff einer ſolchen Verknüpfung erſt dadurch verſinnlicht, daß man der Endung ein Symbol folgen läßt, welches entſchieden ſchon auf Entwicklung und Weſenheit des folgenden Gliedes hindeutet oder dieſelbe indicirt; der Character des anſchließenden Structurtheils beſtimme alſo das Symbol der Junctur. Endlich, wenn ein Structurtheil als ſelbſtändiger ohne Bezug auf die geſammte Organiſation gefaßt ſei, müſſe er auch beim Beginn ſeine ſelbſtändigen nur für ſeine Weſenheit gültigen Indicien oder Juncturen haben; ſei er dagegen als integrirend im Ganzen und auf die ganze Organiſation bezüglich gefaßt, ſo erhalte er auch allgemein bezügliche Juncturen, welche auf die Weſenheit alles Folgenden allgemein hinweiſen.

Um nun dieſe Forderungen zu erfüllen und die verlangten Symbole zu finden, ſehe die griechiſche Tektonik ſich unter den Körpern der Natur oder den Objecten um, die zum Gebrauch des Lebens dienen; ſie wähle diejenigen zu architektoniſchen Sym-

bolen, in welchen ſich augenfällig und allen deutlich dieſelben Begriffe, Eigenſchaften oder Weſenheiten ausgeſprochen finden, deren Ausdruck ſie den Gliedern des Baues zu geben wünſcht. Sie überträgt jedoch nicht den gefundenen Gegenſtand mit voller Nachahmung ſeiner realen Wirklichkeit in das Gebäude, ſondern reproducirt ihn für dieſe ſeine Beſtimmung im Kunſtwerk, indem ſie alles von ihm ablöſt, was in ſeinem natürlichen Vorkommen ihm zufällig anklebt, und nur das Weſentliche feſthält, was für den ihm aufzutragenden tektoniſchen Begriff allgemein wahr und innerlich nothwendig iſt; niemals darf dieſe ausdrückliche Styliſirung des Natürlichen für die Zwecke der Kunſtwelt fehlen.

In einige ihrer Anwendungen müſſen wir dieſer Theorie folgen, deren ſtraffer Zuſammenhang und methodiſche Beſtimmtheit ein lebendiges wiſſenſchaftliches Intereſſe in jedem Falle erweckt, auch wenn ein gewiſſes Widerſtreben gegen den Gedanken übrig bleibt, die decorative Hülle in der angegebenen Ausdrücklichkeit von dem conſtructiven Kerne zu ſondern. Aber es wird gleichfalls einiges Intereſſe gewähren, die anzuführenden Beiſpiele zugleich nach einer andern ſonſt viel verbreiteten Auffaſſung zu betrachten, welche die griechiſchen Ornamente nicht als urſprünglich mit Abſicht aufgeſuchte Symbole des architektoniſchen Gedankens, ſondern als ſpätere Idealiſirungen theils techniſch nothwendig geweſener Vorkehrungen, theils fremdländiſcher Ueberlieferungen anſieht, theils endlich anmuthige Formen, die der Zufall herbeigeführt, von der künſtleriſchen Phantaſie feſtgehalten und ſtyliſirt glaubt. Ohne zwiſchen beiden Ueberzeugungen entſcheiden zu wollen, finde ich doch keines der Motive, welche die letztere aufſtellt, des künſtleriſchen Schaffens unwürdig. Darin ſtimmen ja ohnehin Alle überein, daß das, was die griechiſche Baukunſt auszeichnet, die Einheit ihrer Geſammtgliederung und das feinſinnig empfundene Wohlverhältniß aller ihrer Theile, ihr auch ganz allein eigenthümlich iſt; dieſe ewig bewunderns-

werthe Leiſtung verliert Nichts, welches auch der Urſprung der Einzelheiten ſein mag, die ſie zu dieſem Ganzen verarbeitet hat.

Die Sinnesart des doriſchen Volksſtammes, lehrt uns Böttticher, habe überall das Einzelne nur als dienend dem Ganzen, nicht als Individualität gelten laſſen, die auf eigner Baſis beruhte; deshalb ſteige die doriſche Säule ohne eignen Fuß aus der gemeinſamen Fläche des zur Aufnahme des ganzen Gebäudes vorbereiteten Erdbodens empor; die doriſche Baukunſt, behauptet dagegen Forchhammer, an deſſen kurze Darſtellung (Ueber Reinheit der Baukunſt, Hamburg 1856) ich hier anknüpfe, ſei auf dem Felſenboden Griechenlands entſtanden; deshalb habe die hölzerne Säule, die man zuerſt aufgerichtet, nur Glättung des harten Grundes, keinen ſichernden Fuß bedurft. Dieſer ſei nothwendig geweſen in dem feuchten Alluvialboden der kleinaſiatiſchen Thäler, in denen die ioniſche Bauart ſich entwickelt habe: deshalb beſitze die ioniſche Säule ihren Unterſatz. Böttticher dagegen ſieht in ihm den Ausdruck des demokratiſchen Sinnes der Jonier, der dem Einzelnen ſelbſtändige Regung im Staate, und ſo abbildlich auch in der Kunſt dem einzelnen Bauglied abgeſchloſſenere Individualität geſtatte; durch ihren Fuß ſei die ioniſche Säule innerhalb ihres Dienſtes für das Ganze doch relativ eine Einheit für ſich. Bemüht ferner, der Säule, die nur mit ihrem Scheitel trägt, in ihrem ganzen Verlauf den Ausdruck des Aufſtrebens zu geben, habe die griechiſche Phantaſie an dem Stengel von Dolden, der gleichfalls nur an ſeinem Scheitel die ausgebreitete Fläche trägt, den Character dieſer aufwärtswirkenden Kraft in den ſcharfen Längsreifungen der Oberfläche gefunden; dieſe Beobachtung habe ihr das Symbol der Kanellirung der Säulenſchäfte verſchafft. Nach Forchhammer ſchützte man in Aegypten die aufgerichteten Palmſtämme der Säulen durch wirkliche Rohrbündel und die ſpätere Architektur idealiſirte den gefälligen Eindruck, welcher durch vielfache Wiederholung der Vertikalen die Lebendigkeit der nach dieſer Richtung wirkenden Kraft

hervorhob. Hatte die doriſche Säule, in den trockenen Erdboden eingelaſſen, unten keinen Schutz gegen Spaltung des hölzernen Stammes gebraucht, ſondern nur oben, ſo bedurfte die ioniſche, auf dem geſonderten Fuß ruhend, einen ſolchen an beiden Stellen; man ſchnitt deshalb Furchen ein, und legte einen zuſammenhaltenden Strang oder Ring wirklich an. Nach Böttticher verlangte ohne ſolches techniſche Bedürfniß die Conſequenz der äſthetiſchen Phantaſie, daß die doriſche Säule oben, die ioniſche auch unten mit einem decorativen Symbol ihrer relativen Selbſtändigkeit und Einheit in ſich verſehen werde; dies Symbol aber nahm die Phantaſie ganz von eben denſelben Stricken, welche jene andere Anſicht ſich urſprünglich wirklich angewandt dachte. Denn nicht als gequetſchtes Kiſſen, ſondern als einen aus vielfacher Bandumſchlingung entſtandenen Wulſt habe man den ioniſchen Fußpfühl und den Echinus des Kapitells aufzufaſſen, beide als decorative Symbole an das cylindriſche Kernſchema der Säule angetragen. Mit dem ſich ausbreitenden Anſatz der Aeſte, ſagt Forchhammer, habe man das obere Ende des Stammes zu benutzen geliebt; daher nicht blos der Blätterkranz, ſondern auch die techniſche Nothwendigkeit, auf dieſen aufgerichteten Aeſten, die bei verſchiedenen Stämmen nicht in derſelben Ebne enden, dem Querbalken durch Unterlage kleinerer Platten feſtes Auflager zu geben; für Böttticher iſt der Abakus nicht blos bei der Säule, ſondern überall wo er vorkommt, ein Symbol der Junctur, durch welches ohne mechaniſchen Zweck der Begriff des nächſtfolgenden Gliedes, hier des Architravs vorangedeutet wird; daher die rechtwinklige Form des Abakus, die von der Rundung der Säule zu dem prismatiſchen Architrav hinüberleitet. Das Blatt aber ſei an ſich das allgemeine Symbol des frei Endigenden, und ſo komme es als Dachbekrönung vor; übergeneigt auf ſeine Baſis bedeute es die Endigung des einen Gliedes, auf welchem ein zweites laſtet; daher die Verwendung des Blätterkranzes am Kapitell. Die Voluten des ioniſchen Säulenknaufs erklärten

ältere Meinungen bald als Erinnerungen an die Hörner aufgehängter Köpfe geopferter Widder, bald als Umrollungen eines nachgiebigen Stoffes, der zufällig oder zum Schutz gegen Beſchädigungen zwiſchen Säule und Abakus gelegt worden ſei; etwas Willkürliches ſchien immer an dieſem Ornament übrig zu bleiben. Böttticher leitet es als eigenthümlich ioniſches Junctursymbol ab. Der Dorier laſſe vor der Beziehung der Theile auf das Ganze ihre beſondern Wechſelbeziehungen zu einander zurücktreten; deshalb deute das Kapitell ſeiner Säule mit überallhin gleichſinniger Rundung auf das Ganze der zu tragenden Laſt hin; ioniſcher Sinn verbinde erſt Glied mit Glied, dann die verbundenen mit dem Ganzen; darum kehre die ioniſche Säule ſich mit nur doppelſeitiger Ausladung ihres Kapitells nur ihren beiden Nachbarn rechts und links unmittelbar zu und beziehe ſich durch dieſe Orientirung zunächſt auf den Architrav allein, nicht auf das Ganze des Baues unmittelbar. Denn die Schnecken ſeien Nichts, als die umgerollten Enden einer langen Tafel, welche die oblonge Form des Architravs vorbedeute; umgerollt aber ſeien die Enden, weil dieſe Tafel als nur decoratives Symbol, nicht ſtatiſch fungirender Theil, den nur ſo zu verſinnlichenden Character des frei in ſich Endenden ausdrücken müſſe.

Doch die Häufung ſolcher Beiſpiele könnte das eigne Studium des gelehrten und mühevollen Werkes nicht erſetzen. Ich hebe nur zwei Punkte noch hervor, über welche der Streit fortdauert. An den erſten erinnert das Vorangehende von ſelbſt: die Herleitung der griechiſchen Architektur aus dem Holzbau. Sie war, durch Vitruv veranlaßt, lang die allgemeine Meinung; Winckelmann ſetzte ſie unbefangen voraus, Hirt ſuchte ſie durchzuführen; auch unter den Neuern hat ſie Vertheidiger; die Architekten ſind ihr jedoch allgemein abgeneigt; Schinkel, Hübſch, Wolff, Semper, ganz ausdrücklich auch Böttticher finden die Formen der griechiſchen Architektur nur aus urſprüng-

lichem Steinbau erklärbar. Dieſe Ueberzeugung der Sachverſtändigen fällt ſchwer ins Gewicht; nicht der Rede werth dagegen ſind die blos declamatoriſchen Gründe, die es nur des griechiſchen Geiſtes nicht würdig finden, Motive des einen Kunſtverfahrens in ein anderes aufzunehmen und ſie demgemäß umzubilden. Die zwingenden techniſchen Gründe zur Annahme des urſprünglichen Steinbaus ſollten jedoch deutlicher gemacht werden, als bisher geſchehen iſt. Es ſcheint mir ganz unglaublich, daß ein Volk ohne vorangegangenen Holzbau überhaupt auf den Gedanken ſollte verfallen ſein, Steine in Form ſteilaufgerichteter Säulen zu benutzen. Dieſer allgemeinſte Gedanke, und mit ihm freilich ſchon ein Theil des Weiteren, gehört unzweifelhaft wohl dem Holzban ebenſo an, wie die cyclopiſche Mauer und der Terraſſenbau der urſprünglichen Stein- und Erdarbeit. Es kann ſich nur fragen, wie weit der Steinbau die durch Holzarchitektur gegebenen Motive ſeinem durch das neue Material gebotenen Verfahren aſſimilirt habe. Daß er nicht den geſammten Holzverband copirte, wie die lyciſchen Bauwerke, wiſſen wir; daß er aber die Formen, die im Holzgebäude entſtanden waren, ihrem allgemeinen Sinne nach beibehalten habe, iſt um Nichts unwürdiger, als daß die griechiſche Phantaſie ſich an die Doldengewächſe gewandt habe, auch nicht, um ſie unverändert zu copiren, ſondern um den allgemeinen Gedanken ihrer Form architektoniſch zu ſtyliſiren.

Kommen wir jedoch auf das Einzelne. Die Triglyphen und Metopen hauptſächlich, und einige feinere in ihrer Zone liegenden Ornamente, ſchienen die Entſtehung aus Holzbau zu ſtützen; man hielt die Triglyphen für die Köpfe der Deckbalken, die über dem Epiſtyl zum Vorſchein kommen. Grade die Triglyphen nun will Böttticher als weſentliche Elemente des griechiſchen Steinbaus erklären. Die Steinbalken, deren Stirnen allerdings hinter ihnen lagern, habe man nicht wie hölzerne bis an den Vorderrand des Epiſtylion hervorziehen dürfen, ſondern

ihnen ein ſchmäleres Auflager auf ſeinem Hinterrande geben müſſen. Hieraus würde, wie mir ſcheint, nur ein leerer Raum vor jenen Stirnen folgen, der ganz geeignet ſchiene, dieſelbe das obere Gebälk ſtützende Stirn des Balkens, die man techniſch an dieſer Stelle nicht benutzte, als decoratives Symbol ihrer ſelbſt abgeſondert wieder aufzunehmen, ganz ebenſo wie der ſtatiſch nicht fungirende Kapitellſchmuck als geſondertes Symbol am Säulenſchafte ſitzt. Böttticher ſieht jedoch in dem Triglyphblocke ein conſtructives Element; durch die Stellung dieſes Blockes auf der Stoßfuge, in der zwei Epiſtylionbalken zuſammentreffen, werde der ganze Druck des obern Gebälks ſicher auf die Axe der Säule ſenkrecht unter dieſen Fugen abgeleitet und der ſchwebende Theil des Epiſtylion über dem Zwiſchenſäulenraum entlaſtet. So gewiß dies iſt, ſo bleibt doch zu fragen, wie nun das Geiſon, welches wieder über die Triglyphenblöcke geſpannt iſt, das auf ihm laſtende Dach tragen werde? Denn der ſchwebende Theil des Geiſon über den Metopen befindet ſich zu ſeiner Aufgabe ganz in derſelben Stellung, wie das freie Epiſtylion zu der ſeinigen. Wie dies nun gemacht worden ſei, erläutert Böttticher (I. S. 173): die Tympanontafeln über dem Geiſon, auf welchen das ſchräge Dach ruht, haben dadurch wenig zu tragen, daß jede Tafel als ein Continuum von dem Mittelpunkt einer Triglyphe zum Mittelpunkt der andern reicht, die Laſtung mithin allerdings wieder auf die Axe der Triglyphen und auf die der Säule abgeleitet wird. Aber dieſe Ableitung geſchieht doch hier nicht dadurch, daß die ununterſtützten Theile Nichts tragen; ſie tragen vielmehr genau das, was auf ihnen liegt; man verläßt ſich nur auf die natürliche Cohäſion der Tympanonplatte, die den Druck von oben aushält, ohne zu brechen und ihn hierdurch auf ihre unterſtützten Endpunkte überträgt. Warum konnte nun dieſelbe Leiſtung, die man doch hier zuletzt einmal verlangen muß, nicht ſogleich dem Epiſtylion übertragen werden, deſſen ſchwebende Länge dieſelbe iſt, und deſſen Unterſtützungspunkte ge-

nau in denſelben Axen liegen, wie die des Geiſon? Mit andern Worten: um dieſes ſtructiven Dienſtes willen, den Böttticher hier angibt, ſchiene mir die ganze Zone des Frieſes, die Triglyphen und Metopen, überhaupt wegbleiben, und der Architrav zugleich die Stelle des Geiſon vertreten zu dürfen; man hätte bei der Vorliebe des Steinbaus zu „möglichſt geringem Auflager“ die Stirnen der Deckbalken hinter der Stoßfuge der Epiſtylionbalken unmittelbar auf den Abakus der Säule auflegen und die Verbindung aller dieſer Glieder durch die Laſt des Daches vor Ausweichung hindern können. Das Vorhandenſein der ganzen Zone des Frieſes ſcheint mir nur als Reminiſcenz des Holzbaus zu denken, der die Balken nicht aneinander ſtoßen, ſondern zur Sicherheit übereinander legen mußte. Vielleicht irre ich hier irgendwo; aber ich irre dann mit einem Sachverſtändigen gemeinſchaftlich; denn auch Hübſch geſteht zu, das Triglyphenſyſtem nur als ein Motiv des Holzbaues zu begreifen.

Der zweite Punkt iſt dieſer. Böttticher betrachtet den Tempel nicht nur als Auflöſung eines conſtructiven Problems; er fügt ferner nicht nur die decorative Hülle hinzu, welche die ſtatiſchen Functionen ſymboliſch ausdrückt; ſehr ſchön ſchildert er, wie durch alle möglichen Mittel, ſchon durch den aufſteigenden Treppenbau, der ihn vom Erdboden ſondert, der Tempel zugleich als ein emporgehobenes Weihgeſchenk für die Gottheit, ein Anathema, dargeſtellt wird. In ſeiner eignen Form aber wiederhole er andeutend die Geſtalt eines heiligen Zeltes, deſſen Teppichwandungen und Decken zugleich in den Muſtern ihrer Verzierung eine Nachbildung des Alls, des geſtirnten Himmelsgewölbes enthalten; die Epiſtylien erſcheinen ihm als die verſteinerten Schnuren, welche von Säule zu Säule jene hangenden Wände hielten. Auf ſolche Bedeutung der Weberei kommt auch Semper (vier Elemente der Baukunſt 1851); Hettner (Vorſchule der bild. K. der Griechen) tadelt dieſe Auffaſſung als phantaſtiſche Trübung an Böttichers ſonſt von ihm bewunderter Theorie.

Dies wohl mit Unrecht; Nichts hat größere pſychologiſche Wahrſcheinlichkeit als dies Ineinanderſpielen verſchiedener Gedankenkreiſe, das ganz ebenſo im Mittelalter wieder vorkommt; die Kunſt verliert ſicher Nichts durch dieſe Vielſeitigkeit. Aber warum dann bei ſolcher Auffaſſung die Abneigung gegen alle Erinnerungen des Holzbaus, wenn man zur Erklärung des architektoniſchen Planes bis zur Verſteinerung von Schnuren und Teppichen zurückgeht?

Die Ausdeutung des griechiſchen Säulenbaus läßt noch einige ſcheinbar ſehr einfache Punkte unerklärt. Ich rechne dahin die Verjüngung und die Schwellung der Säule. Es mag ja richtig ſein, daß, wie Böttticher ſagt, die Verjüngung „durchaus" den Ausdruck des ohne weitere Hülfe Feſten und Selbſtändigen erweckt; dies thut freilich jeder Körper, deſſen untere Grundfläche breiter als ſeine obere iſt. Aber die Säule ſoll auch ſtützen und tragen, und ganz gewiß *ſcheint* die verjüngte dies kräftiger zu thun, als die nicht verjüngte. Aber auf welcher Ideenverbindung beruht dies eben, daß eine Leiſtung uns energiſcher ſcheint, wenn in der Richtung, in der ſie verlangt wird, die leiſtende Maſſe *abnimmt*? Denken wir uns vielleicht in demſelben Maße die Geſchwindigkeit, oder hier, wo von wirklicher Bewegung nicht die Rede ſein darf, wenigſtens die ſpecifiſche Kraft der Anſpannung um ſo größer? oder erweckt die Convergenz der Umrißlinien die Vorſtellung eines Durchſchnittspunktes, an welchem die Kräfte ihr Object recht ſicher faſſen? Ganz ebenſo dunkel iſt die Schwellung. Sie iſt ſo gering, daß Böttticher zweifelhaft findet, ob ſie überhaupt merklich wirkt, indeſſen iſt ſie doch da. Daß ſie eine wirkliche Aufbauchung des Säulenſchaftes durch den Druck von oben darſtelle, iſt ein architektoniſch gewiß unbrauchbarer Gedanke; daß ſie den Schein der Verdünnung der Säulenmitte, wenn ſie gegen die Luft geſehn wird, beſeitigen ſolle, iſt wenigſtens denkbar. Ganz undefinirbar ferner ſind die äſthetiſchen Vortheile, die man ſich von der

Krümmung des Stereobats und des Epistyls versprach, als man diese verwunderlichen Messungsresultate für ursprüngliche Erzeugnisse künstlerischer Absicht ansah; selbst die gewiß beabsichtigte leichte Schrägstellung der Säulen an peripterischen Tempeln nach dem Mittelpunkte zu läßt zwar die technische Deutung auf Beseitigung des Außenschubs der Bedachung zu, scheint aber ästhetischen Zwecken der Perspective eher hinderlich als förderlich.

Ich gedachte dieser Einzelheiten, weil man die antiken Monumente nicht nur als Denkmäler, sondern zugleich allgemeinästhetisch als unvergängliche Muster der Baukunst, mit vollem Recht, zu behandeln pflegt. Die Anerkennung der klassischen Durchbildung des griechischen Säulenbaus hat indessen seine anderweitige Gebundenheit und die Engigkeit seines Leistungsgebietes nicht verkennen lassen. Der Grundsatz monolither Deckung beschränkte die obere Säulenweite auf die zu habende Länge der Steinbalken; für die Höhe der Säulen lag bei den festgesetzten Verjüngungsverhältnissen eine bald erreichte Grenze in der Nothwendigkeit, die untere Säulenweite nicht zu sehr für den Durchgang zu verengen. So entstand eine Engräumigkeit der Tempel, die den griechischen Cultusbedürfnissen zwar genügt haben muß, unsere modernen Ansprüche jedoch nicht befriedigen würde. Der ganze Zusammenhang der architektonischen Gliederung in seiner vollkommnen Einheit war doch zugleich unbeweglich, fast auf den Einen Aufriß des Tempels beschränkt; Säulenreihen ließen sich weder ins Ungemessene fortsetzen, ohne nüchtern zu wirken, noch lag in der scharf ausgesprochenen Rechtwinkligkeit des Zusammentreffens von Stütze und Last ein Princip gefälliger Verbindung verschiedener Gebäude zu Einem Ganzen; die Anordnung verschiedener Säulenreihen über einander endlich, obwohl für das Auge nicht formenunschön, überschreitet eigentlich schon den architektonischen Grundgedanken des Systems, denn sie bietet für die höhere Reihe keinen Boden, aus dem diese mit ästhetischer Wahrscheinlichkeit entspringen könnte. So blieb der griechische Styl im

im Weſentlichen auf einſtöckige Gebäude von ſehr mäßigem Umfang und oblongem, polygonem oder kreisförmigem Grundriß beſchränkt, deren Ganzes unter Einem Dache lag, ohne differente Höhengliederung und Anbauten, der zuſammenfaſſenden Gruppirung nicht günſtig, aber in ſeiner Abgeſchloſſenheit und Einheit unübertrefflich.

Dieſer Styl mußte daher verlaſſen werden, wenn andere Bedürfniſſe eine durch ihn nicht zu beſchaffende Großräumigkeit des bedeckten Innern verlangten, oder wenn eine andere Conſtructionsweiſe an die Stelle der gradlinigen Bedachung trat, oder endlich, wenn eine andere Richtung der Phantaſie den ſcharfen Gegenſatz zwiſchen tragenden und laſtenden Maſſen nicht mehr ausgeſprochen, ſondern vermittelt oder aufgehoben wünſchte. Treffliche kunſtgeſchichtliche Leiſtungen haben eines dieſer Motive nach dem andern, zuerſt einſeitig, dann in gerechter Schätzung ihres Zuſammenwirkens beleuchtet; genöthigt, mich auf den Gewinn allgemeiner äſthetiſcher Lehren zu beſchränken, hebe ich die Ueberſicht hervor, welche Hübſch von den Aufgaben der Baukunſt und den geſchichtlichen Löſungen derſelben gegeben hat. (Die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur. Stuttgart. Cotta. 1847.)

Der innere gedeckte Hauptraum, die geſchloſſene äußere Façade, die offene Halle mit ihrer Decke nennt er als die drei Hauptbildungen, zu deren Herſtellung die Baukunſt in Anſpruch genommen werde. Nur die letzte ſei das Object der griechiſchen Architektur geweſen; eine geſchloſſene Façade habe ſie nicht entwickelt, den Innenraum nur unbedeutend geſtaltet, oder bei größeren Dimenſionen wieder in einen Hof mit Hallen verwandelt, in jenen Hypäthraltempeln nämlich, deren Geſammtbild auch Hübſch wegen des unvermeidlichen Dachausſchnittes ſonderbar findet; (eingeſchlagenes Rückgrat nennt ihn Jul. Braun, der die Exiſtenz dieſer Tempelform leugnet). Vorliebe für Koloſſalität und neue Bedürfniſſe außerordentlicher Räume für Thermen,

Amphitheater, Kaiſerpaläſte haben dann bei den Römern zu großen, im Grundplan complicirten, mehrſtöckigen Gebäuden mit Nebenflügeln von verſchiedener Höhe geführt. Dieſen Bedürfniſſen ſei in Italien die alte etruskiſche Kunſt des Gewölbebaues entgegengekommen mit ihrer nach und nach zu großer Kühnheit geſteigerten Ueberſpannung weiter Räume. Aber während die wahre Conſtruction der Gebäude auf dieſem neuen Princip beruhte, ſei der äſthetiſche Sinn der Römer, ohne Eigenthümlichkeit, von der rechtwinkligen Gliederung des Säulenbaus und ſeiner Decoration befangen geblieben, und habe die Großartigkeit der conſtructiven Leiſtungen durch Verbindung mit einer ihr widerſtreitenden Scheingliederung nach griechiſcher Weiſe verdeckt. Dieſer Tadel iſt auch von Andern vielfach erhoben worden; gerade die römiſche Architektur hat das Bewußtſein von der äſthetiſchen Nothwendigkeit eines Zuſammenhangs zwiſchen Conſtruction und Decoration, und von dem Mangel geſchärft, der ſelbſt bei anerkannter Großartigkeit des Ganzen und formaler Schönheit des Einzelnen in dem Auseinanderfallen beider liegt.

Ein Gewölbe kann im Gegenſatz zu dem Unterbau als Laſt erſcheinen; in ſich ſelbſt aber ſtellt es nicht einen Gegenſatz, ſondern einen ſtetigen Uebergang von Stütze und Laſt in einander dar; die Phantaſie wird hierdurch leicht angeleitet, auch im Ganzen des Bauwerks dieſen Gegenſatz fallen zu laſſen. Die Römer thaten dies nicht; ihre Gewölbe blieben weſentlich Laſten, auf maſſigen Subſtructionen ruhend und von dieſen durch entſcheidend hervortretende Geſimſe abgeſondert. Was die *romaniſche* und *gothiſche* Bauweiſe zuſammengenommen von der römiſchen unterſcheidet, ſcheint mir theils in dem Beſtreben zu liegen, der gewölbten Decke ein *erzeugendes* Motiv, nicht blos eine Stütze in dem Unterbau zu geben, theils aber in der Bedeutung, die ſie beide dem maſſigen Mauerkörper geben. In den griechiſchen Tempeln liegt die Cella, alſo der nutzbare Raum, zu welchem die Säulenhalle den Zugang bilden ſoll, im Grunde außerhalb

der äſthetiſchen Bearbeitung als ungegliederte Wandmaſſe; die Kunſt entfaltet ſich nur an jenem Eingang, und ganz folgerecht ging ſchon in der römiſchen Architektur das griechiſche Säulenhaus in den bloßen Porticus einer größeren Anlage unter. Aber auch die Römer benutzten die umſchließende Wandmaſſe nur als Stütze der Wölbung, und gaben ihr ſelbſt nur geringe und nicht entſprechende Gliederung. Die beiden ſpäteren Style ſcheinen mir nun den Eindruck zu geben, daß die eigentliche raumumfaſſende Mauermaſſe als allgemeine Subſtanz wirkt, aus der die einzelnen conſtructiven Kräfte an einzelnen beſtimmten Stellen herauskryſtalliſiren, ganz wie die Glieder eines lebendigen Organismus ſich aus einer indifferenten Keimflüſſigkeit formen, die zwiſchen den geſtalteten Theilen noch als formloſes, aber formſchaffendes Subſtrat ſichtbar bleibt. Gelegenheit zu ſolcher Geſtaltung bot theils die Vielgliedrigkeit der Innenräume, theils die zunehmende Verwendung der Fenſter, theils die Anlage der Thürme; überall, wo die umſchließende Wand einer ſolchen Aenderung ihrer Function unterlag, war die Aufforderung da, aus ihrer gleichartigen Maſſe die hier gerade ſich ſammelnden und anſpannenden Kräfte in äußerlicher Form anzudeuten; als vorſpringenden Wandpfeiler, als horizontales Geſims, das einen Abſatz ausruhender Kraft verſinnlicht, als eine Reihenfolge dicht gedrängter Zierglieder, die um Fenſter und Portale die raumöffnende Thätigkeit, mit der die Maſſe ſich hier auseinander thut, als eignen Entſchluß derſelben, als ihre eigne lebendige Leiſtung, vorher andeuten.

Dieſen gemeinſamen Gedanken wenden jene beiden Bauweiſen characteriſtiſch verſchieden. Die romaniſche, wo ſie in ihren bezeichnendſten Werken folgerechter Rundbogenſtyl iſt, läßt dem Mauerkörper noch große ruhige Flächen, aus denen ſich die erzeugende Maſſe nur an wenigen, den Hauptgliederungen der Conſtruction entſprechenden Orten zu ausdrucksvollen Formen zuſammenzieht; im Innern bieten ſich jene Flächen der Malerei

dar, im Aeußern deuten ſie nur an ihren Grenzen durch Rundbogenſäume das allgemeine Bildungsgeſetz der Maſſe an, das an den Wölbungen der Fenſter und Portale und deren decorativer Füllung mit großem Formenreichthum ſichtbar wird, und ſich in dem polygonen Grundriß der Thürme und ihrer pyramidalen Dachung auf verhülltere, nicht minder ausdrucksvolle Weiſe wiederholt. Zugleich läßt der romaniſche Styl den Gegenſatz der Träger und des Getragenen nicht verſchwinden; der Bildungstrieb des Ganzen erzeugt ſich ſelbſt Theile, die als Stützen und Laſten auf einander wirken und als ſolche durch den bleibenden Gegenſatz aufſtrebender Glieder und deutlicher, ſatter Horizontalgeſimſe unterſchieden ſind. Dieſen Character eines ruhigen Gleichgewichts mächtiger lebendiger Kräfte löſt der gothiſche Styl in den andern eines durchgehenden Aufſtrebens auf, in welchem der Gegenſatz der Träger und des Getragenen völlig aufhört, und jeder horizontale Abſatz nur momentane Ruhe und Sammlung der in die Höhe eilenden Thätigkeit, aber nicht den Druck einer zu unterhaltenden Laſt bezeichnet Es iſt folgerecht, daß die Mächtigkeit dieſes Aufſtrebens nicht einzelne Theile, ſondern den ganzen Mauerkörper mitergreift, daß die ruhenden Wandflächen verſchwinden oder auch an ihnen Linien hervortreten, in denen der lebendige Trieb nach oben erwacht, daß die horizontalen Gliederungen durch den raſtloſen Vertikalismus aller Theile unterbrochen werden, daß an die Stelle des Rundbogens und ſeiner Ornamentik der Spitzbogen mit der ſeinigen tritt, daß endlich für die Größe der aufwärts drängenden Macht ein Maßſtab durch die Vielfältigkeit der Gipfel gegeben wird, die vor der Erreichung des letzten Zieles endigen.

Hiermit ſchildere ich nur den Eindruck, den in Deutſchland die äſthetiſche Phantaſie von den Werken der romaniſchen und gothiſchen Architektur empfing. Den Eindruck, hebe ich ausdrücklich hervor, den dieſe Monumente machten, nachdem ſie da waren; keineswegs ſoll damit zugleich der erfinderiſche Gedanken-

gang angegeben ſein, der zur Entwicklung beider Style führte. Die früheren Einfälle, welche die Gothik kurzer Hand aus dem ägyptiſchen Pyramidenbau oder von den Zweigverſchränkungen alter deutſcher Waldheiligthümer ableiteten, die Meinungen, welche dem mittelalterlichen Chriſtenthum zutrauten, aus dem Stegreif plötzlich dieſen complicirten Ausdruck ſeines Glaubensaufſchwungs erfunden zu haben, ſind ebenſo wie der Traum, in der Gothik eine reindeutſche Kunſt verehren zu können, vor den Fortſchritten der Kunſtgeſchichte verſchwunden. Wir bewundern dieſe Fortſchritte; aber die Aeſthetik hat nur die Schönheit des Geleiſteten zu betrachten; die Entſtehungsgeſchichte der Leiſtungsfähigkeit intereſſirt uns in dieſem Falle nur, ſofern die Menge der zuſammenwirkenden Bedingungen, die ſie nachweiſt, es erklärlich macht, daß der gothiſche Styl niemals wie der griechiſche zu typiſcher Feſtſetzung ſeiner Formen gekommen iſt. In der Beurtheilung des Geleiſteten nun gehen nach einem Zeitraum äſthetiſcher Schwärmerei für die Gothik die Meinungen auseinander, und zwar in neueſter Zeit mit einer Verbitterung der Parteinahme, die mich abſichtlich auch hierüber nur zu der ruhigeren Darſtellung von Hübſch zurückkehren läßt.

Ich unterſcheide in ihr, was ſein äſthetiſcher Geſchmack will, von ſeinen Urtheilen in techniſcher Beziehung, in der Sache dagegen das, was den Bauſtyl ſelbſt angeht, von den Mängeln, die der handhabende Künſtler oder der Irrthum der Zeit verſchuldet hat. Viele dieſer letztern Art fallen ohne Zweifel den gothiſchen Kathedralen zur Laſt: die oft unverhältnißmäßige Thurmhöhe und die Niedrigkeit und Schmalheit der Portale, durch welche eine übel angebrachte Symbolik zum Himmel wies und die Engigkeit des Weges zum Heile andeutete; die allzu große Menge der ſtützenden Vorbauten, die dem Ganzen einen ſchräg anſteigenden Schattenriß geben und den Vertikalismus der aufſteigenden Wände zu ſehr verdecken; die keineswegs glückliche Idee der Strebebögen, deren gewöhnlich viel geringerer Steig-

ungswinkel dem größeren der übrigen anſteigenden Theile unharmoniſch iſt, und deren perſpectiviſch ſich kreuzende Linien dem Bau das Anſehen „eines ſtehen gebliebenen Gerüſtes“ geben. Aber dies und vieles Aehnliche ſind nicht Fehler des Styls, ſondern des Planes, zu dem man ihn verwendete, und faſt möchte man hierher auch einen Theil der Vorwürfe rechnen, die Hübſch gegen die techniſchen Verfahrungsweiſen der Gothik richtet. Unzweckmäßig und dem Klima nicht angemeſſen findet er die unzähligen Winkel der nicht unter Ein Dach zu bringenden Einzelglieder des Baues; gering im Verhältniß zu der Großräumigkeit des folgenden italiäniſchen Styls die technoſtatiſche Kühnheit der Wölbungen, welche das Mittelſchiff mit geringer Breite nur mehr in ſchwindelnde Höhe ziehe, durch maſſenhafte Pfeiler die Ueberſicht des ganzen Innenraumes hindere, und durch ungeheure Apparate doch nur eine leichte, kaum den Brand des Dachſtuhls aushaltende Gewölbdecke unterſtütze.

Den weſentlichen Character des Styls betrifft dagegen der ſeitdem öfter wiederholte Tadel gegen die Gliederung des Ganzen und das Syſtem der decorativen Formen; und hierüber ſcheint mir allerdings eine weitere Berufung zuläſſig. Die unabläſſige Hervorhebung des ſenkrecht aufſteigenden Triebes und die Zurückdrängung und Durchſchneidung aller Horizontalgeſimſe war lange der allgemeinen Meinung als ein kraftvoller Ausdruck des aufſtrebenden Sinnes der chriſtlichen Weltanſicht erſchienen. Ich kann nicht begreifen, warum dieſer lebhafte Eindruck, den der Anblick der Monumente noch immer wiederholt, jetzt geringſchätzig zu den myſtiſchen Träumereien der Nichtſachverſtändigen gerechnet werden ſoll. Wie auch immer der gothiſche Styl aus vielen vereinzelten früheren Elementen entſtanden ſein mag, die dann in beſtimmter Stunde etwa des Abtes Süger glücklicher Griff zu einem conſequenten Ganzen vereinigte: immer lag doch im Hintergrunde wirklich jene eigenthümliche Weltanſicht; ſie hatte eben jene Bedürfniſſe geſchaffen, zu deren Befriedigung

man auf die Vereinigung aller jener Mittel geleitet wurde. Aeſthetiſch aber iſt nicht einzuſehen, warum der vollſtändige Ausdruck dieſer Stimmung der Baukunſt unerlaubt und unter den gothiſchen Denkmalen diejenigen vorzuziehen ſeien, welche noch nach der Weiſe des romaniſchen Styles mit deutlicher Hervorhebung horizontaler Abtheilungen ihr Ganzes in allerdings klarer und gefälliger Weiſe gliedern. Der Gedanke, Stockwerk auf Stockwerk zu häufen, iſt an ſich kein künſtleriſcher; ein horizontales Geſims hat nur einmal, als Abſchluß des Ganzen, ein Recht, dieſes Ganze weſentlich zu beſtimmen; eine deutliche Horizontalgliederung, welche die ganze Façade in übereinandergeſtellte Viereckfelder theilt, kann als geometriſche Verzierungsform eines Geräthes, dem es natürlich iſt, aus Fächern zu beſtehen, leichter gerechtfertigt werden, denn als Gliederung eines Bauwerks. Es verhält ſich ſehr verſchieden, ob die einzelnen aufſteigenden Theile eines Ganzen, indem ſie in verſchiedenen Höhen frei endigen, dadurch nebenher eine Menge in verſchiedenem Niveau gelegene Plätze hervorbringen, die einem Gebrauche dienen *können*, oder ob das Ganze ſelbſt in ſeiner Geſammtmaſſe in Geſchoſſe zerfällt, deren eines nicht als das erzeugende Motiv, ſondern nur als die mechaniſche Unterlage des andern erſcheint. Den ungünſtigen letztern Eindruck machen die vielen Geſchoſſe romaniſcher Domthürme, welche die ganze Maſſe in einzelne Trommeln theilen; die gothiſchen Thürme dagegen mit ihren halb bis zum Gipfel durchgehenden, halb vorher frei endigenden Maſſen laſſen die Horizontalebenen mit Recht nur als Nebenprodukte eines nicht abſichtlich auf ſie gerichteten Strebens erſcheinen.

Ungünſtig beurtheilt Hübſch das ganze Ornament der Gothik; ſie verziere alle Glieder des Baues nur mit einer Kleinarchitektur, welche jedes wahrhaft freie Ornament ausſchließe, nur die Formen des Ganzen in Miniatur und ohne ihre conſtructive Bedeutung wiederhole, endlich durch antioptiſche Magerkeit das Auge beleidige. Dieſe Vorwürfe zeigen, daß auch für

die Architektur die Aeſthetik noch manches nicht genug grundſätzlich beſtimmt, ſondern Vieles dem Geſchmack überlaſſen hat, der nicht alles mit gleichem Maße mißt. Wenn Hübſch die gothiſchen Dome Glashäuſer nennt, — eine übertriebene Bezeichnung, die der wirkliche Eindruck nicht rechtfertigt, — und wenn er das Verſchwinden der breiten für Gemälde paſſenden Wandflächen bedauert, ſo ſcheint uns doch fraglich, ob die Architektur die Verpflichtung habe, Raum für eine ſo ausgedehnte maleriſche Schauſtellung zu bieten, wie ſie romaniſche Kirchen füllen, und ob ſie nicht genug thut, einzelnen Gemälden die Stätten zu gewähren, die ihnen auch der gothiſche Styl nicht verſagen muß. Für das freie ſchön geſchwungene Ornament ferner finden wir die Architekten meiſt eingenommen; welcher begründete Einwurf aber, der nicht blos auf der ſogenannten feinen Bildung des Auges, ſondern auf äſthetiſchen Grundſätzen beruhte, läßt ſich gegen den Gedanken aufbringen, die ganze wirkſame Maſſe des Bauwerks als durchgängig belebt durch denſelben ſpecifiſchen Bildungstrieb zu characteriſiren, der auch ihren wirklichen mechaniſchen Functionen die eigenthümliche Form ihrer Ausführung beſtimmt? Nicht jede dieſer Decorationen ſoll vertheidigt werden, die ja in der großen Menge der Monumente von ſehr verſchiedenem Werth häufig genug übel angebracht ſind, wohl aber das Princip der Ausſchließung des völlig freien Ornamentes, welches keine der ſpecifiſchen Formen andeutet, die in die Maſſe als ihr eigenes lebendiges Geſtaltungsgeſetz hineingedacht ſind. Vollkommen am unrechten Ort wurde daſſelbe Princip der Architektur in der Bildung der Geräthe angewandt, deren ſonſt oft geiſtreiche Einzelheiten den thörichten Geſchmack nicht vergüten können, Schmuckkäſtchen, Seſſel und Kelche als mannigfach gethürmte und gegiebelte Miniaturgebäude zu formen. Derſelbe Mangel erfindiſcher Phantaſie, der uns hier auffällt, begegnet uns in der gothiſchen Baukunſt häufig da, wo ſie wirklich, wie in Kapitellbildungen, zum freien Ornament griff; ſie copirte dann, aber ſie ſtyliſirte

nicht die natürlichen Muſter, die ſie überdies zuweilen mit grillenhaftem Geſchmack wählte.

Der Vorwurf antioptiſcher Magerkeit der gothiſchen Profilirungen geht aus einer allgemeinen Verſchiedenheit der Geſchmacksrichtungen hervor, deren eine der andern ſchlechthin nachzuſetzen, ein Fehler der äſthetiſchen Theorie ſein würde. Verſchiedene Gemüther und verſchiedene Zeitalter bevorzugen ſtets denjenigen allgemeinen Formcharacter, welcher dem von ihnen beſonders verehrten Theile des ſittlichen Ideals oder auch dem entgegengeſetzten entſpricht, in deſſen Erfüllung ſie ſich vorzugsweis ſchwach fühlen. Charactere, welche das Gute faſt nur unter der Form der Gerechtigkeit und Conſequenz kennen, neigen auch in der Kunſt oft zu den ſtrengen harten und knappen Formen, aber ebenſo oft gefallen ſie ſich unerwartet hier in einer Vorliebe für zerfließende Weichheit, der ſie im Leben ganz fremd ſind. Und ſo ſehen wir ganz allgemein in Muſik Sculptur Baukunſt und Poeſie Zeiten und Völker abwechſeln mit der einſeitigen Vorliebe für das Herbe und Magere oder für das Satte und Volle, für die ruhige und vollſtändige Motivirung und für die characteriſtiſche Ueberraſchung, für das Harte und Scharfgezeichnete und für das Verſchwebende und Ahnungsvolle. Keiner dieſer allgemeinen Formcharactere iſt ſo ausſchließlich ſchön, daß ſein Gegentheil unſchön wäre; jeder deutet für ſich einſeitig auf *einen* Zug des Guten hin, das in aller Schönheit zur Erſcheinung kommen ſoll, und läßt ſeinem Gegenſatz die Aufgabe, auf einen andern Zug zur Ergänzung hinzuweiſen. In Malerei und Sculptur werden die geſchichtlich hinlänglich bekannten Schwankungen des Geſchmacks in dieſer Beziehung durch die Nothwendigkeit der Naturtreue bald eingeengt; in Muſik und Architektur gebührt den verſchiedenen Neigungen freierer Spielraum. Das gerechte äſthetiſche Urtheil ſcheint mir nicht in der ausſchließlichen Verehrung der unzweifelhaft ſchönen und ſchwungvollen Formengebung der Griechen, ſondern in der Fähigkeit zu

liegen, ſich auch in den ganz abweichenden Eindruck der kryſtalliniſchen Brechungen und der Magerkeit gothiſcher Decoration zu vertiefen. Eine dieſer Weiſen vor der andern zu lieben, iſt das unbeſtreitbare Recht des individuellen Geſchmackes; eine von ihnen um der andern willen zu verurtheilen, kein Recht der äſthetiſchen Theorie. Der Stimmung nördlicher Völker ſcheint die ſatte Entfaltung des anmuthig Geſchwungenen in der Baukunſt nicht ſympathiſch; Eigenheit des Characters und der trübere Himmel, welcher dem Anblick deutliche Linien nur durch tiefe Schatten ſcharfkantiger Gebilde gewährt, laſſen hier größeres Genüge in der mathematiſch einfacheren Geſtaltung finden.

Selbſt der Tadel gegen die gothiſche Verengung des Innenraums durch die Maſſivität der Pfeiler ſcheint mir zweifelhaft. Gewiß iſt der gleichzeitige Ueberblick eines gegliederten Geſammtraums impoſant; aber die gothiſche Bauweiſe hat dieſen Eindruck vielleicht geflohen, um einen andern von nicht geringerem Werthe einzutauſchen. Dem griechiſchen Tempel war der Character einer leicht überſichtlichen harmoniſchen Einheit und der Abgeſchloſſenheit zum Ganzen natürlich; dem chriſtlichen Mittelalter lag dagegen am Herzen, in ſeinen Domen ein Bild des Univerſum aufzurichten, das mit einem Blick nicht vollſtändig überſehbar, ſondern unerſchöpflich in einem Wechſel perſpectiviſcher Durchſichten war, deren Einheit zum Ganzen, obgleich ſie nie dem Blicke auf einmal vorlag, dennoch für die Phantaſie noch ſinnliche Deutlichkeit behielt. Wo einmal der äſthetiſche Hauptgedanke nicht in die umfaſſende Einheit eines ſich vom Außen abſchließenden Ganzen, ſondern in die innere unendliche Theilbarkeit deſſelben und die höchſt vielſeitige Beziehbarkeit der Theile auf einander gelegt iſt, da iſt auch jene halbe Verdeckung der einzelnen Räume für einander gerechtfertigt, und ein Anblick, der Alles auf einmal umfaßte, würde die ſo geſtimmte Phantaſie noch mehr erkälten als befriedigen.

Ich habe dieſe geſchichtlichen Einzelheiten erwähnt, um die

in ihrer Beurtheilung laut gewordenen allgemeinen äſthetiſchen Anſichten zu bezeichnen. Man iſt einig darüber, daß die ganze Conception eines beſtimmten Bauwerks, wie Schinkel es ausdrückt (Aus Sch.'s Nachlaß III. 374) nicht aus ſeinem nächſten trivialen Zweck allein und aus der Conſtruction entwickelt werden dürfe; ſo entſtehe Trockenes und Starres, das der Freiheit ermangele und zwei weſentliche Elemente, das Hiſtoriſche und Poetiſche, gänzlich ausſchließe. Wie weit aber dieſen anderen Elementen der Zutritt zu geſtatten ſei, um das Erzeugniß des Handwerks zur Kunſt zu erheben, darüber ſei das Weſen einer wirklichen Lehre ſchwer und man zuletzt auf die Bildung des Gefühls reducirt. Ueber das nun, was Schinkels unvollendet gebliebene Betrachtungen unerwähnt laſſen, haben wir Einſtimmigkeit inſofern gefunden, als Niemand den trivial techniſchen Kern des Bauwerks nur willkürlich zu verzieren dachte, vielmehr die eigentlich architektoniſche Decoration nur der äſthetiſche Ausdruck der characteriſtiſchen Conſtruction ſein ſollte. Ueber das mehr arbiträre Schmuckwerk dagegen, durch welches überdies das Bauwerk zu beleben ſei, gingen die Neigungen des Geſchmacks ohne hinlänglich lehrhaftes Princip der Entſcheidung auseinander. Zu dieſen Punkten des Zwieſpalts haben wir noch, bisher unerwähnt, die Verwendung der Farben zu rechnen. Ich verweiſe auf die Schrift über die vier Elemente der Baukunſt (Braunſchweig 1851), in der G. Semper die Abneigung ſchildert, welche die deutſchen Kunſthiſtoriker und Aeſthetiker ſehr allgemein gegen die Nothwendigkeit empfanden, dem Zeugniſſe der ſich mehrenden Unterſuchungen antiker Monumente die durchgängige Bemalung der griechiſchen Tempel zuzugeſtehen. Namentlich den Zweifel daran, daß die Griechen die koſtbare Weiße des Marmors farbig überdeckt haben ſollten, widerlegt Semper dahin, daß eben dieſes durchſcheinende Material wegen der Lebhaftigkeit gewählt worden ſei, die es den aufgetragenen Farben mittheile oder erhalte. Als Thatſache wird die durchgängige

Polychromie der alten Tempel jetzt feststehen; minder ihre ästhetische Beurtheilung. Unter der hellen Beleuchtung Griechenlands mag die blendende Weiße des Marmors, an die unsere Phantasie sich gewöhnt hat, unerträglich gewesen sein; aber die geflissentliche Häufung mannigfacher Farbenpracht, zu der nach Semper selbst das Arom des Harzes, mit dem die Pigmente aufgetragen wurden, einen neuen beabsichtigten Sinnenreiz fügte, begegnet doch in unserer Vorstellung noch einem ausgesprochenen Widerstreben und scheint die Aufmerksamkeit von der eigentlich architektonischen Schönheit des Bauwerkes unvortheilhaft abzuziehen. Diesen Eindruck macht wenigstens den meisten von uns noch immer die Farbenfülle der wiederhergestellten Dome des Mittelalters, während die Architekten ebenso überwiegend die Polychromie, oder doch den Reiz verschiedener Schattirungen der Steinfarbe empfehlen. Das Aeußere der Gebäude jedenfalls wird sich auf dies letztere bescheidene Maß der Verzierung beschränken müssen; unter trübem Himmel erregen Farben am Unbelebten nur Melancholie.

Manchem Zweifel unterliegt ferner die Frage, wieweit die technische Forderung der Zweckerfüllung durch die kleinsten Mittel sich den ästhetischen Bedürfnissen unterzuordnen habe, die Schinkel unter dem Namen der poetischen und historischen zusammenfaßte. Die Beurtheilung schwankt, je nachdem man eben die Befriedigung der letzteren zu dem wesentlichen Zwecke des Bauwerks rechnet, oder diesen nur in dem Nutzungswerthe sucht. Am wenigsten kommt dieser Zweifel bei Werken in Betracht, die wie moderne Brückenbauten nur eine mechanische Aufgabe zu lösen haben, und in denen daher dies Princip der Knappheit und ingeniösen Einfachheit in der Verwendung der Mittel sich selbst zu dem ästhetischen Werth der Eleganz ausbilden kann. In der monumentalen Baukunst, die dem geistigen Leben dient, finden wir fast überall einen Ueberschuß der zum eigentlichen Nutzeffect nöthigen Mittel nur zum allgemeinen poetischen Ausdruck oder

zu dem einer hiſtoriſch-characteriſtiſchen Stimmung verwandt. Die Beurtheilung der verſchiedenen Bauſtyle nach dieſem Geſichtspunkt iſt wohl einſtimmig darüber, daß das griechiſche Princip des gradlinigen Architravs eine vollendet ſchöne Form und kleine Nutzräume mit ungeheurem Maſſenaufwand herſtellt, und daß das andere Princip der Wölbung ihm an Möglichkeit ſchöner Formentwicklung nicht nachſteht, durch die Fähigkeit der Ueberſpannung großer Räume mit einfachen Mitteln ihm überlegen iſt, in ſeinen geſchichtlichen Entwicklungen aber dennoch nur theilweis von dieſen Vorzügen Gebrauch gemacht, und großen Maſſenaufwand ebenfalls dem blos poetiſchen und characteriſtiſchen Ausdruck gewidmet hat. Daß dieſer Aufwand gänzlich nutzlos verloren ſei, wird Niemand behaupten, der ſich der Bedeutung erinnert, die für unſere Phantaſie, wie die lyriſche Poeſie tauſendfältig zeigt, dieſelben Thurmbauten gewonnen haben, deren trivialer Nutzen allerdings im äußerſten Mißverhältniß zu den aufgeopferten Mitteln ſteht.

Den äſthetiſchen Werth der Proportionen hatte die mittelalterliche Baukunſt in allerhand ſymboliſcher Bedeutung und in einer Zahlenmyſtik geſucht, die den Rechner befriedigen mag, aber das Auge oft unbefriedigt läßt. (Schnaaſe Kunſtgeſchichte, Mittelalter II, 317. 18.) Die Forderungen des letzteren glaubte J. H. Wolff (Beiträge zur Aeſthetik der Baukunſt) darauf zurückführen zu können, daß urſprünglich wohlgefällig nur das Verhältniß von 1:1, alſo das Quadrat und der Würfel erſcheine, der Grad der Wohlgefälligkeit aber ſteige, wenn größere Formganze dieſes an ſich zu einfache Verhältniß nur als leicht erkenntliches Grundmaß ihrer mannigfacheren Anordnung, zum Theil als Umgrenzung wirklich ſtehender Maſſen, zum Theil nur intentionell als Verbindungsumriß ausgezeichneter Punkte wiederholen. Sein Grundgeſetz des goldenen Schnittes hat Ad. Zeiſing durch Meſſungen hervorragender

antiker und ſpäterer Baumonumente als Princip auch der architektoniſchen Formgefälligkeit zu erweiſen geſucht. Im Gebrauch der Baumeiſter und der Werkleute endlich finden ſich mannigfache Traditionen über zuſammenſtimmende Dimenſionen, der Erfahrung entlehnt und ohne Anſpruch auf principielle Begründung. (F. W. Unger die bildende Kunſt. 158.)

Wenden wir uns endlich zu dem Leben und der Anwendung, ſo finden wir die Frage, wie wir bauen ſollen, ſeit langer Zeit lebhaft aber unfruchtbar verhandelt. Weiter reicht die Uebereinſtimmung nicht, als bis zu den Grundſätzen, daß unſer Bauen überhaupt einen concreten Styl haben und daß es ſich gleich eng an unſere Bedürfniſſe wie an den ſpecifiſchen Geiſt der modernen Zeit und ihrer Phantaſie anſchließen müſſe. Der Zwieſpalt beginnt mit der ſpecielleren Frage, wie dieſen Forderungen zu genügen ſei. Wird an die Architekten das Verlangen gerichtet, aus ihrer Kenntniß aller vorhandenen Möglichkeiten heraus mit erfinderiſchem Geiſte den neuen Styl zu fixiren, der unſerer Zeit entſpreche, ſo finden wir häufig, daß ſie vor allem den Geiſt dieſer Zeit ſelbſt zu corrigiren unternehmen, um ihm denjenigen Ausdruck aufzudrängen, der ihren eignen Vorneigungen angemeſſen iſt. Nun gehört zu dem Character der Gegenwart eine Univerſalität des Geſchmackes, die durch Ueberlieferung aller Art genährt, jede eigenthümliche Gattung der Schönheit nachzugenießen und zu bewundern fähig iſt, ohne deshalb jede als unmittelbare Lebensumgebung ihren eignen Gewohnheiten entſprechend zu finden. Nicht jede Schönheit der Kunſtgeſchichte läßt ſich im Leben reproduciren, und anderſeits ſind die Strömungen dieſes Lebens ſelbſt ſo vielförmig, daß zu ihrem Ausdruck ein einziger Alles beherrſchender Styl vielleicht nicht in derſelben Weiſe zu hoffen und zu wünſchen iſt, wie er vergangenen Zeiten von gleichförmigerer Signatur ihres Weſens möglich war; nach manchen Richtungen hin ſtehen wir auf demſelben Boden mit der Vorzeit und haben keinen Grund, ihre

Verfahrungsweiſen zu ändern, nach andern haben wir keine Gemeinſchaft mit ihr und folglich auch keine Veranlaſſung, uns durch die von ihr gefundenen Formen beſchränken zu laſſen.

Daß die Einheit des religiöſen Bewußtſeins uns abhanden gekommen iſt, ſchmälert allerdings die Anzahl der monumentalen Aufgaben, die der Architektur geſtellt werden; aber für diejenigen, welche dennoch gegeben werden, beſteht unſere Zuſammengehörigkeit mit der Vergangenheit fort. Das religiös geſtimmte Heidenthum hat ſeine Cultusformen und ſeine Baukunſt entwickelt, die wir bewundern können; der Rationalismus und die unkirchliche Geſinnung unſerer Zeit haben weder den poſitiven Glaubensinhalt noch das religiöſe Bedürfniß der antiken Welt; beide haben auf allen Gebieten der Kunſt ſich bisher unfruchtbar gezeigt und können nicht den Anſpruch machen, einem Bedürfniß, welches ſie nicht fühlen, die Art ſeiner Befriedigung zu beſtimmen. Sie brauchen beide überhaupt keine Kirchen zu bauen; wo aber deren gebaut werden, iſt nicht einzuſehen, aus welchem Grunde der romaniſche und der gothiſche Styl verlaſſen werden ſollten. Der eine wie der andere entſpricht nach verſchiedenen Seiten vollkommen dem religiöſen Gefühl, welches überhaupt die Bedeutung einer geſchichtlichen Kirche anerkennt; die andere Richtung der Gegenwart aber, die ſich dieſer Anerkennung entzieht, würde ihren Tempel wirklich da ſuchen müſſen, wo er ja im Gegenſatz zu der Kirche ſo oft gezeigt worden iſt: in Gottes großer Natur, aber gar nicht mehr in einem Kunſtwerk von Menſchenhänden. Beide jene Style ſind übrigens bildſam genug, um den verſchiedenſten Bedürfniſſen zu genügen, und eine unerſchöpfliche Menge ſchöner Formationen zu entwickeln, die zugleich nicht in übermäßigem Gegenſatz gegen die Forderungen der bürgerlichen Baukunſt ſtänden. Die weitere Ausbildung beider würden wir weniger von dem an der klaſſiſchen Antike gebildeten Auge, als mit Reichensperger, dem begeiſterten Lobredner des gothiſchen Styls, von dem eingehenderen äſthetiſchen Stu-

dinm der Gothik ſelbſt erwarten; wer in dieſer, wie eben noch Pecht gethan, nur eine haſſenswürdige von Frankreich her uns importirte Barbarei ſieht, (Kunſt und Kunſtinduſtrie auf der Weltausſtellung von 1867) täuſcht ſich über den Grad und den Grund der Sympathie, den dieſe Bauweiſe noch im Volke findet, und ebenſo täuſchen ſich diejenigen, welche den freien Schwung der Linien und die breit anmuthig und zierlich entwickelte Decoration des Alterthums für verträglich mit dem äſthetiſchen Character des Kirchenbaus halten.

Im lebhafteſten Gegenſatze gegen dieſe noch fortdauernde kirchliche Strömung unſerer Zeit ſteht die techniſch-induſtrielle. Sie ſtellt der Baukunſt neue Aufgaben genug, ohne daß bisher ein ihnen völlig entſprechender Styl ſich gebildet hätte: was ſich aber gebildet hat, pflegt der Hyperkritik von Seiten der alten Theorien zu unterliegen. Wer ſich der erſten Zeiten der Eiſenbahnen erinnert, wird wohl zugeſtehen, daß manche damals in leichter Holzconſtruction proviſoriſch hergeſtellte Hallen in der That mit dem Ganzen des Eiſenbahnbetriebes einen harmoniſchen Eindruck machten. Das Characteriſtiſche der induſtriellen Mechanik beſteht in der Bewältigung des Großen durch die einfachſten und kleinſten möglichen Apparate; dem Geiſte dieſer Kühnheit entſprach die Luftigkeit der früheren Anlagen weit mehr als die ungeheuren Aufhäufungen von Stein, meiſt in romaniſchem Styl, die jetzt an ihrer Stelle ſtehen. Die Locomotive mit ihrem phantaſtiſchen Bau, ein kleines vulcaniſches Ungeheuer von rieſenmäßiger Kraft, nimmt ſich mit ihrer Beweglichkeit ſehr fremdartig zwiſchen dieſen breiten Maſſen aus, die in gleich unerfreulichem Formengegenſatz gegen die Schienenwege und die leichtgeſpannten Brücken, ſo wie gegen alle die geräuſchvolle Betriebſamkeit des Reiſelebens ſtehen. Für die Herſtellung lichter Aufſtellungsräume hatte Paxtons Glas- und Eiſenbau ein neues Princip erfunden; die Mängel deſſelben ſind von größerem Scharfſinn aufgedeckt worden, als man zur Fort-

entwickelung des ſchätzbaren Keimes verwendet hat. Man begegnet dem Einwurf, die Schlankheit der Eiſenſäule gewähre den äſthetiſchen Eindruck der Feſtigkeit nicht, der eine gewiſſe ſichtbare Breite der ſtützenden Maſſe verlange. Allein es gibt keine von Natur feſtſtehende Proportion zwiſchen Dicke und Höhe, die dieſen Eindruck allein ſicherte; unſer äſthetiſches Gefühl iſt hier abhängig von der Erfahrung. Eine hölzerne Stütze ſcheint uns vollkommen ſicher, wenn eine ſteinerne von gleichen Dimenſionen uns höchſt gefahrdrohend vorkommt; nur wieder die Gewöhnung an die hölzerne verdächtigt uns im Anfang die noch ſchlankere metallene. Daß ferner der Eiſenbau in der Ornamentirung noch mangelhaft und ohne Stylgefühl geweſen ſei, mag wahr ſein; allein für die neue Verfahrungsweiſe, die nicht durch bloßes Auflegen ſchwerer Maſſen, ſondern durch mannigfache cohäſive Spannung und Vernietung der einzelnen Theile zum Ziele kommt, mußte eine allmähliche Ausbildung einer völlig neuen Decoration, nicht eine Nachahmung der alten erwartet werden. Die Vorausſetzung, dieſe wieder finden zu müſſen, kann nur ungerecht gegen das Ueberraſchende machen, was bisher dieſer Bauweiſe herzuſtellen gelungen iſt. Am ſchwerſten wiegen die Einwände gegen die Haltbarkeit des metalliſchen Materials, und es iſt kaum zu hoffen, daß weitere Erfahrungen ſie in befriedigendem Maße widerlegen werden. Aber es iſt die Frage, ob monumentale Dauer eine unabweisliche Aufgabe *jeder* Architektur iſt. Der Schönheit überhaupt iſt die ewige Dauer nicht weſentlich; „ſchuf ich doch, ſagte der Gott, nur das Vergängliche ſchön.“ Unſerer lebhaft bewegten Zeit kann es wohl auch darauf ankommen, die vorübergehenden Bedürfniſſe, die ſie empfindet, vorübergehend in ſchöner Wirklichkeit auszuprägen und für ſich, für die Lebenden, Werke herzuſtellen, an deren Statt die Zukunft die ihrigen ſetzen mag. Was ſich forterhielte, würde der Styl, die *Kunſt* des Bauens ſein, nicht das einzelne *Werk*, und darin würde kein Unglück liegen.

Am häufigſten erweckt Klagen über Stylverfall die Privatbaukunſt, in welcher der Künſtler dem undisciplinirten Belieben der Einzelnen nachgeben muß. Ein weſentlicher Grund der unerfreulichen Erſcheinungen, die uns hier begegnen, liegt im Mangel an Klarheit über das, was man will. Das Wohnhaus einer Familie ſoll nicht verſuchen, das Problem eines einheitlichen Ganzen von conſtructiver Conſequenz des Styls zu löſen; das Haus hat dem Leben zu dienen, nicht das Leben ſich nach der Räumlichkeit des Hauſes zu richten. Unglücklich, wer genöthigt iſt, in einem äſthetiſchen Monumente zu wohnen, und nicht dem geringſten Einfall ſeiner Luſt und Laune, nicht dem vermehrten oder veränderten Bedürfniß durch irgend einen Anbau nachgeben darf, aus Furcht, die Einheit des Kunſtwerks zu zerſtören, deſſen Paraſit er iſt. Die monumentale Kunſt hat die Aufgabe, dem Bewußtſein einen idealen Lebenszweck vorzuhalten, dem die veränderlichen Gewohnheiten ganzer Zeitalter ſich unterordnen ſollen; ihr gebührt es, dieſen Zweck vollſtändig und ohne nichtsſagenden Ueberfluß, durch eine folgerecht aus einem Princip ſich entwickelnde Conſtruction und mit einheitlich abgeſchloſſenem Plan zur Erſcheinung zu bringen. Das Leben des Einzelnen und der Familie wird dagegen nie vollſtändig durch Eine Idee beſtimmt, und iſt noch minder im Stande, der Idee, von der es vorherrſchend bewegt würde, eine mangelloſe und abgeſchloſſene Darſtellung zu geben. Die ſittliche Verpflichtung des Einzelnen geht nur darauf unerläßlich, den Handlungen, zu denen der Weltlauf ihm unzuſammenhängende Veranlaſſungen bringt, die Einheit einer *Geſinnung* zu geben; ſie kann nicht bis zu der Forderung geſteigert werden, alle dieſe zufällig ihm abgenöthigten Aeußerungen auch zu der Einheit eines planmäßigen Ganzen zu verknüpfen. Und eben ſo mag das Haus durch die Gleichartigkeit des *Styles*, in welchem es ſich den veränderlichen Bedürfniſſen durch allmähliches Wachsthum anpaßt, die Einheit des Characters ausdrücken, die ſein Bewohner zu be-

wahren hat; aber es macht eine ungehörige Prätenſion, wenn es von Anfang an auf ſymmetriſche Abgeſchloſſenheit ſeines Planes berechnet ſich als unwandelbares Ganze gegen jede Veränderung und Vergrößerung ſträubt. Monument kann es nur dadurch ſein wollen, daß es die raſtloſe Beweglichkeit ausdrückt, mit welcher der lebendige Geiſt der Bewohner neue Bedürfniſſe durch neue Hülfsmittel befriedigt, dieſe dem Aelteren anmuthig anzupaſſen oder die Gelegenheiten ſinnreich zu verwerthen weiß, die das Vorgefundene unabſichtlich zur Gewinnung reizender, dem häuslichen Leben dienender Oertlichkeiten darbietet. Dieſe geſchichtliche Schönheit beſitzen viele mittelalterliche Gebäude, Burgen ſowohl als Wohnhäuſer; ſie würden uns noch mehr befriedigen, wenn ſie die eine äſthetiſche Forderung, die wir allerdings aufrecht halten müſſen, die Einheit des Styls, beſſer bewahrt hätten, und nicht oft die Formen weſentlich verſchiedener Zeitalter ohne Vermittlung aneinander rückten. Daß dieſe Anſicht der Sache in die Privatbaukunſt ein mehr maleriſches und landſchaftliches, als architektoniſches Princip einführen würde, gebe ich nicht nur zu, ſondern halte eben dies für nothwendig; dem modernen Leben dienend, das eben ſo viel Bedürfniß heimlicher Zurückgezogenheit als des Zuſammenhanges mit der äußern Natur hegt, wird das Wohnhaus am beßten thun, ſich jedes hochtrabenden Anſpruchs auf conſtructiven Tiefſinn und Einheit des Planes zu enthalten; es mag ſich einfach für eine Raumumfriedigung geben, die durch Sauberkeit der Ausführung und durch Feinheit maleriſch zuſammenſtimmender Maßverhältniſſe erfreut, von dem herrſchenden monumentalen Style aber mag es nur die Ornamentik entlehnen, um ſeine Zuſammengehörigkeit mit dieſem zu einem und demſelben Zeitalter zu bekennen. Solche Bevorzugung des Maleriſchen, Landſchaftlichen oder auch echt Häuslichen hat zuerſt die ſarazeniſche Cultur in die Baukunſt gebracht; theils dieſe mauriſchen Motive, theils die Formen des romaniſchen und des gothiſchen Styls ließen ſich in der angedeuteten beſcheidenen

Weiſe mit Leichtigkeit an Privatbauten verwenden, ohne ſie mit den Werken einer gleichzeitigen monumentalen Architektur in Widerſpruch zu ſetzen. Sie würden zugleich den Vortheil bieten, ſich jedem Material, dem Stein, dem Holz und dem Eiſen mit gleicher Leichtigkeit anzupaſſen. Und auch dies iſt zu ſchätzen; denn ſo gewiß der monumentalen Baukunſt die Ausführung im Stein unerläßlich iſt, eben ſo verkehrt würde es ſein, aus der Privatarchitektur eine Menge reizender und zierlicher Conſtructionen auszuſchließen, die nur der Holzbau überhaupt herſtellen, und die namentlich nur er mit dem Eindruck der Wöhnlichkeit herſtellen kann.

Allerdings ſetzen dieſe Bemerkungen den glücklichen Fall eines einzelnſtehenden Hauſes voraus, das ſich nach Bedürfniß vergrößern kann und das nur mit einem Stück Landſchaft in kunſtmäßig zu bearbeitender Verbindung ſteht. Die Lebensverhältniſſe in größeren Städten gewähren dieſe Bedingung ſelten, allein ſie geben auch den Gebäuden eine andere Bedeutung, die ſich in ihrer architektoniſchen Behandlung folgerecht ausdrücken kann. Was hier nicht ſtaatlichen Zwecken gewidmet iſt und darum monumentale Behandlung und iſolirte Lage verlangt, das dient als Geſchäftsraum oder als Herberge einer veränderlichen Bevölkerung, die nicht hier verlangen kann, ihre individuelle Eigenart in äußerlicher Erſcheinung vollſtändig auszuleben. Beide Beſtimmungen laſſen zu und verlangen ſogar, wie mir ſcheint, daß dieſem Maſſenleben entſprechend auch die Bauwerke auf individuelle Selbſtändigkeit verzichten, und Schönheit nur durch die maleriſchen und impoſanten Maſſenwirkungen ſuchen, welche die künſtleriſch erfundene Anordnung der im Einzelnen gleichartigen hervorbringen kann. Man hat vielfältig den Caſernenſtyl unſerer modernen Hauptſtädte geſcholten und ihm die anmuthige Verwirrung älterer vorgezogen, in denen jedes Haus ſeine beſondere Phyſiognomie zeigt; ich glaube, daß man hiermit nur die ungeſchickte Ausbeutung eines richtigen Princips der

Schönheit eines unanwendbaren gegenübergeſtellt hat. Jene Verſammlungen ausdrucksvoller Häuſerindividuen werden da, wo eine nicht ſymmetriſche aber bequeme Anordnung ſie im Raume zweckmäßig vertheilt, ſtets eine anmuthige Erſcheinung bleiben; aber ſo wie dieſe letztgenannte Bedingung in alten Städten ſelten erfüllt iſt, ſo iſt umgekehrt den neueren die ſtylloſe Unförmlichkeit der einzelnen Bauwerke keineswegs zu der Maſſenwirkung nothwendig, in der jeder unbefangene Sinn ein eigenthümliches wohlberechtigtes Element der Schönheit anerkennen wird. Große Städte wollen als große Städte ſchön ſein; ſie ſind es niemals, wenn ihre einzelnen ſchönen Beſtandtheile ſo ineinander verwirrt ſind, daß es nirgends in ihnen einen orientirenden Mittelpunkt und klare Ausſichten über die Maſſen gibt, und wenn ſo trotz der Größe des Ganzen der Blick überall nur auf Kleinem oder auf Wenigem zugleich haften kann. An einzelnen wohlvertheilten Brennpunkten müßten die monumentalen Bauwerke ſtehen, die mit aller Conſequenz und allem Reichthum des herrſchenden Styles die ewigen idealen Aufgaben der Cultur verherrlichen; dieſe Plätze würden zu verbinden ſein durch Gebäudereihen und Straßen, die mit ſorgfältiger Benutzung der Gunſt des Terrains die dem modernen Gefühl unentbehrliche Beherrſchung des Ganzen von verſchiedenen Standpunkten und dieſer Standpunkte durch einander möglich machten und die in ihrer uniformen Erſcheinung die maſſenhaft zuſammengefaßte Lebenskraft und Regſamkeit der Bevölkerung verſinnlichten; in den Vorſtädten, die ſich gegen die Landſchaft öffnen, würden äſthetiſche Rückſichten und Bedürfniß zugleich jener individuelleren Architektur Raum geben, welche dem veränderlichen und mannigfaltigen perſönlichen Leben mit leichtem Anſchluſſe an den Styl des Ganzen ſeine characteriſtiſche Erſcheinung verſchafft.

Betrachten wir das religiöſe Leben als den Mittelpunkt unſerer idealen Cultur, ſo würde nur der gothiſche Styl, und vielleicht der romaniſche, die nöthige Biegſamkeit beſitzen, um allen

unſern verſchiedenen Lebensintereſſen zu entſprechen. In ſeiner conſtructiven Vollſtändigkeit würde er den Kirchen und dem Sinne, der ſie bauen heißt, noch immer völlig angemeſſen ſein; die Privatbaukunſt würde ſein für ſie unpaſſendes Princip der Wölbung fallen laſſen und doch durch die Wahl der Proportionen und der Ornamentik ſich noch immer ſelbſt in ihren leichteſten und heiterſten Werken als zugehörigen Nachklang des ernſten und vollſtändigen Styls darſtellen können. Es wäre anders, wenn die weſentlich modernen Beſtrebungen, deren ſonſtiges Recht wir anerkennen, weit genug ſich geklärt und gefeſtigt hätten, um künſtleriſch beſtimmend auf den Geſammtausdruck unſeres Lebens einzuwirken. Dies iſt namentlich mit politiſchen Tendenzen bisher nicht der Fall, und alle Architektur iſt bisher an der ausdrücklich geſtellten Aufgabe geſcheitert, der ſtaatlichen Repräſentation des Volkes angemeſſenen Ausdruck zu geben. Sie hat nur Erfolg gehabt, wo dieſe Aufgabe durch die hiſtoriſche Entwicklung unbewußt nach und nach erfüllt wurde. Es konnte wenigſtens ausdrucksvolle, zuweilen ſchöne Fürſtenſchlöſſer und Rathhäuſer geben, wo ein legitimes Herrſchergeſchlecht, mit der Geſchichte ſeines Volkes durch große Thaten und Leiden verbunden, oder wo eine Stadtgemeinde, von geſonderten auf verſchiedene Berufe gegründeten Genoſſenſchaften zuſammengeſetzt, durch lange Wechſelwirkung ihrer Selbſtregierung ein characteriſtiſch individuelles Leben entwickelt hatte, das gleich characteriſtiſche Erſcheinung zuließ. Aber die Kunſt kann keine anpaſſenden Formen für politiſche Verſammlungen erfinden, deren Beſtand, Befugniſſe und Geſchäftskreiſe zweifelhaft ſind, und deren Mitglieder, auf Zeit gewählt, heute dieſes, morgen jenes Princip vertreten.

Viertes Kapitel.

Die Plaſtik.

Winckelmann und Leſſing über Laokoon. — Deutung dieſer Gruppe; Henke. — Die Milderung der Affecte zur Schönheit. — Die Ruhe der plaſtiſchen Geſtalt nach Winckelmann; Verbot des Tranſitoriſchen durch Leſſing; Widerſpruch Feuerbachs. — Körperſchönheit als Gegenſtand der Sculptur. — Normaltypus und Kanon. — Färbung. — Die Plaſtik formt nur göttliche Weſen. — Das Genre; die religiöſe und hiſtoriſche Sculptur und die modernen Aufgaben.

Ohne die Anſchauung ſchon vorhandener ſchönen Werke wird Niemand blos aus dem abſtracten Begriffe der bildenden Kunſt und vielleicht der Kenntniß des Stoffes, mit welchem ſie arbeitet, die nothwendigen Regeln ihres Verfahrens abzuleiten vermögen. Die Gegenwart aber erfreut ſich einer ſo ausgedehnten Uebung der Plaſtik nicht, daß ſie durch ihre Erzeugniſſe ein maßgebendes Bewußtſein über die Aufgaben und die Geſetze derſelben erziehen könnte. Aus der Bewunderung und Deutung antiker Meiſterwerke haben daher unſere äſthetiſchen Theorien über die bildende Kunſt ſich entwickeln müſſen. Dieſen koſtbaren Stoff der Betrachtung nun hat das Glück uns nur nach und nach wiedergeſchenkt, und auch nur allmählich, obwohl mit beſchleunigter Geſchwindigkeit, haben die archäologiſchen Forſchungen das Ganze des antiken Lebens aufgeklärt, aus deſſen Geiſt heraus jene Werke zu begreifen ſind. Sehr natürlich iſt daher die äſthetiſche Reflexion, zu früh verallgemeinernd, was ſie jedesmal aus den nach und nach entdeckten Werken des Alterthums gelernt zu haben glaubte, zur Aufſtellung von Geſetzen verleitet worden, welche wieder zu beſchränken ſie durch ſpätere Entdeckungen genöthigt wurde. So ſind unſere allgemeinen Anſichten gar ſehr von dem jedesmaligen Standpunkte der Kenntniß des Alterthums abhängig geblieben, und unſer Urtheil über das Weſen der pla-

ſtiſchen Schönheit hat mit dem Wechſel der gewonnenen Aufklärungen über das gewechſelt, was die Griechen für ſolche Schönheit hielten und über Alles, was ſie in der Darſtellung derſelben gewagt und geleiſtet hatten. Allerdings würden wir daher nur wenige allgemeingültige und zugleich fruchtbare Sätze als unwiderrufliche Beſtandtheile einer Theorie der bildenden Kunſt erwähnen können; auch hier liegt das Beſte des Geleiſteten in jener nachfühlenden kunſtkritiſchen Entwicklung, welche die Schönheit eines einzelnen Werkes zu lebendigem Bewußtſein bringt, ſehr ſelten aber allgemeine Beſtimmungen liefert, nach denen die Schönheit eines zweiten Werkes von abweichendem Inhalt ſich beurtheilen ließe.

Die geringe, nur zum Seufzer gebildete Oeffnung des Mundes, welche Winckelmann an der Statue des Laokoon fand, wurde der Ausgangspunkt der erſten Reihe dieſer Betrachtungen. In allen Muskeln und Sehnen des Körpers ſchien ſich der heftigſte Schmerz auszudrücken; das Fehlen jenes ſchrecklichen Geſchreies, das Virgil den Gepeinigten ausſtoßen läßt, glaubte daher Winckelmann von der Abſicht der griechiſchen Plaſtik herleiten zu müſſen, alle Leidenſchaften durch den Ausdruck einer großen und geſetzten Seele zu mildern, die allezeit ruhig bleibe gleich der Tiefe des Meeres, auf deſſen Oberfläche der Sturm wüthe. Die Thatſache nun, daß in dem Geſicht des Laokoon der Schmerz ſich mit derjenigen Wuth nicht zeige, die man bei ſeiner Heftigkeit vermuthen ſollte, findet Leſſing vollkommen richtig; nur über den Grund, den Winckelmann dieſer Erſcheinung gibt, erlaubt er ſich anderer Meinung zu ſein. Dieſer Meinungsverſchiedenheit verdanken wir die glänzende Reihe von Abhandlungen, welche Leſſing unter dem Namen des Laokoon zuſammengefaßt hat; der Meinungsverſchiedenheit alſo über den Grund einer Thatſache, die vielleicht gar nicht beſteht, ſondern erſt durch die Deutung des Bildwerks geſchaffen worden iſt Der Streit über dieſe Deutung hat auch ſpäter fortgedauert;

Feuerbach (der vaticaniſche Apoll S. 340 der 2. Auflage) meint von dem Munde des Laokoon keineswegs beklommenes Seufzen, ſondern vollen tönenden Weheruf zu vernehmen und findet unbegreiflich, wie man dies je verkennen konnte; Henke (die Gruppe des Laokoon 1862) mit dem Auge des Anatomen die Figur prüfend, entſcheidet ſich für die Unannehmbarkeit des lauten Schreies; die Anſpannung und Wölbung des Bruſtkorbs und die gleichzeitig beibehaltene Weiche und Fläche der nicht zur heftigen Exſpiration zuſammengezogenen Bauchmuskeln bezeichne den Augenblick des Stillſtands aller Bewegung, der nach einer tiefen ſchmerzlichen Inſpiration eintritt und ſich ebenſowohl in Seufzer, als in einem lauten Weheſchrei entladen könne. Unter dem Vorbehalt, daß die genaue Vergleichung des Originals alle Züge dieſer Beſchreibung rechtfertige, dürften wir ihren Gründen Nichts entgegenſetzen können.

Aber ich vermiſſe gänzlich eine Motivirung der allgemeinen Annahme, daß der Körper des Laokoon den intenſivſten ſinnlichen Schmerz ausdrücke. In der Natur der Situation liegt keine Nothwendigkeit dieſer Deutung; der Angriff eines Löwen, der die Glieder der Beute zerreißt, könnte ſie rechtfertigen; der einfache Biß einer Schlange dagegen, kaum mit dem Schmerze des Zahnausziehens vergleichbar, kann in dem Augenblick, in welchem er geſchieht, nicht als Urſache einer phyſiſchen Pein gelten, die durch ihre bloße ſinnliche Heftigkeit alle Fibern eines kräftigen Körpers ſo zu leidenſchaftlichem Ausdruck hinriſſe. Zwei andere wichtige Momente enthält dagegen die Situation. Die Angriffsweiſe der Schlangen, die langſame Umwindung, die doch immer weiter vorrückt, die Elaſticität des umſchlingenden Bandes, die einigen Kampf, und doch fruchtloſen, möglich macht, das ſpielende Züngeln, das den Biß verſchiebt, um ihn dann plötzlich mit dämoniſcher Geſchwindigkeit auszuführen: alle dieſe Umſtände geben der dargeſtellten Scene die Bedeutung einer furchtbaren ängſtlich geſpannten Erwartung, die nun, in dieſem Augenblick des

wirklichen Biſſes, zur troſtloſen Erfüllung kommt. Virgil erwähnt außerdem den dunkeln Giftgeifer der Schlangen; auch wenn er ihn nicht erwähnte, ſchiene es mir doch natürlich, an dieſe unheimliche Verderblichkeit der Angreifer vor allem zu denken; was der Künſtler darſtellen wollte, iſt eben nicht der Anſturm der rohen Gewalt, mit welcher das reißende Thier den Körper ſchmerzlich zerfleiſcht, ſondern das unabwendbare Anſchleichen einer drohenden finſtern Gewalt, deren kleinſter wirklicher Angriff alle Hoffnung der Rettung mit einem Male vernichtet. In dieſem pſychiſchen Vorgang, in der plötzlich eintretenden Hoffnungsloſigkeit nach langer Spannung und Gegenwehr, glaube ich den Sinn dieſer Darſtellung ſuchen zu müſſen, aber auf keine Weiſe in einem phyſiſchen Schmerz, gegen den die Standhaftigkeit einer großen Seele beſonders aufgeboten werden müßte.

Daß die Situation auf meine Deutung führen könne, wird man mir vielleicht gern zugeben, aber man wird die anatomiſche Bildung der Figur einwerfen, die ſo ſichtlich und meiſterhaft den Ausdruck des Schmerzes biete. Ich beſtreite jedoch dies letztere durchaus, indem ich im Uebrigen vollkommen Henkes phyſiologiſcher Auslegung dieſer Bildung beitrete. Daß das Geſicht des Laokoon mehr Seelenſchmerz als körperliche Pein ausdrücke, darüber ſind ja alle einig; der übrige menſchliche Körper aber beſitzt nicht zum Ausdruck jeder Art der geiſtigen Erregung eine beſondere, ſonſt nie vorkommende Bewegung oder Stellung; er muß vielmehr gewiſſe zuſammengehörige Gruppen der Muskelthätigkeit, welche ſeine Organiſation ihm vorzeichnet, zur Kundgebung ſehr verſchiedener Erregungen verwenden, deren ſpecielle Deutung ohne den Anhalt, welchen die Situation für die Erklärung darbietet, oft gar nicht ausführbar iſt. Ich erinnere mich, vor längeren Jahren in dem Pariſer Charivari eine Caricatur geſehen zu haben, einen Mann, der nach einer wüſten Nacht, mit vollem Katzenjammer erwachend, auf dem Rande

ſeines Bettes ſich genau in der Stellung des Laokoon dehnt und reckt und mit derſelben halben Oeffnung des Mundes gähnend ſich an die elende Wirklichkeit wieder anzuſchließen ſucht. Es bedarf indeſſen dieſer Caricatur nicht; man braucht nur die Schlangen und den Alles erklärenden edlen Ausdruck des Kopfs hinwegzudenken, ſo wird man in dem Körper des Laokoon in der That phyſiologiſch Nichts ausgedrückt finden, als jenen von Henke ſehr gut geſchilderten Moment des Stillſtands der ganzen Körpermuskulatur, der nach der tiefen Inſpiration für einen Augenblick eintritt. Dieſem Zuſtand ſind alle die Mitſpannungen der übrigen Glieder, all dieſes Dehnen und Recken der Arme und Beine ganz natürlich, gleichviel ob jene tiefe Inſpiration ein langweiliges Gähnen oder eine Folge der höchſten Angſt und Bangigkeit iſt. Der Ruhm des Bildhauers beſteht nicht darin, durch dieſe Bildung des Körpers dem intenſivſten Schmerze ſeinen ſpecifiſchen Ausdruck gegeben, ſondern darin, die Zuſammengehörigkeit der organiſchen Bewegungen auf das Feinſte gekannt, und ſie zur Darſtellung eines pſychiſchen Vorgangs verwendet zu haben, von dem ſie nicht ausſchließlich, aber von dem ſie *auch*, und unvermeidlich angeregt werden. Dieſe zuſammengehörige Gruppe von Spannungen iſt das Weſentliche in der Körperbildung des Laokoon; der vorangegangene Kampf und das Ganze der Situation erklärt die beſondere Stellung der Glieder, in welcher der Körper hier von jener Erſtarrung ergriffen wird.

Zweifelhaft iſt mir bei alle Dem, ob nicht dennoch Laokoon hörbar ſeufzt. Die Wendung, mit welcher der ältere der Söhne, wie plötzlich durch einen neuen Vorfall überraſcht, ſein Geſicht dem Vater zuwendet, ſcheint ſo am zulänglichſten motivirt zu werden, und unmöglich iſt die Annahme nicht. Die Weichheit der Bauchmuskeln, wenn ſie ſo iſt, wie Henke ſie beſchreibt, denn Andere beſchreiben anders, ſteht dem anhaltenden Geſchrei, aber nicht dem unwillkürlichen Beginn eines tönenden Seufzers entgegen. Was aber Göthe (ich finde die Stelle nicht wieder) be-

merkt haben ſoll: die ſtraffe Spannung des übrigen Körpers ſchließe den Schrei aus, weil dieſe organiſchen Functionen einander nur ablöſen, aber nicht zugleich ausgeführt werden können, würde jedenfalls irrig ſein. Schon die Kinder in der Wiege ballen die Fäuſtchen um ſo mehr, je heftiger ſie ſchreien; und wer gar nicht aus Schmerz, ſondern nur zum Verſuch ſeiner Stimme ſo laut als möglich ſchreien will, wird finden, daß er es ſtehend nicht kann, ohne die Zuſammenziehung der Bauchmuskeln durch eine geringe Beugung der Beine zu unterſtützen; die dazu nöthige Muskelthätigkeit verſchafft ihm ſehr deutlich das Gefühl einer lebhaften Spannung und die Sinnestäuſchung, als wurzele er während des Schreiens feſter am Erdboden als ſonſt.

Kehren wir jedoch zu Leſſing zurück. Er leugnet jenen Zug der griechiſchen Plaſtik, ſich des vollen Ausdrucks körperlicher Schmerzen als einer nicht darzuſtellenden ſittlichen Unwürdigkeit geſchämt zu haben. Alle Schmerzen zu verbeißen, ſei barbariſcher Heroismus; der Grieche habe ſie geäußert und habe ſich keiner menſchlichen Schwachheit geſchämt; nur durfte keine ihn auf dem Wege der Ehre und der Pflicht zurückhalten; Philoktet und Herkules habe das Drama laut wehklagend vorgeführt. Ich laſſe das Ungerechte der Seitenblicke unberührt, die Leſſing hier, parteiiſch für das Alterthum, gegen unſere andere Denkweiſe richtet, und komme mit ihm zu ſeiner Folgerung: nicht weil lebendige Schmerzäußerung unwürdig, ſondern weil ſie immer unſchön ſei, habe die antike Plaſtik ſie vermieden, und den naturwahren Ausdruck nur der Schönheit, nicht aber irgend einer ſittlichen Rückſicht aufgeopfert. Oder vielleicht richtiger: um ohne Unwahrheit verfahren zu können, habe ſie ſorglich ſtets jenen günſtigſten Moment der Handlung gewählt, in welchem die Linien der Schönheit noch den naturwahren Ausdruck des Gemüthszuſtandes bilden.

Man kann zweifelhaft ſein, wie viel ernſtliche Differenz nun noch zwiſchen Leſſing und Winckelmann beſteht. Leſſing

mag Recht haben, daß der äußerſte Affect alle ſchönen Linien verzieht und daß der zum Schreien aufgeriſſene Mund ein widriger dunkler Fleck ſein würde; aber ſchwerlich wird man jene verzogenen Umriſſe als geometriſche Formen betrachtet um ſo viel ſchlechter finden, als die natürlichen und ruhigen; ſie ſcheinen es doch nur, weil ſie eben jenes äußerſte Ungleichgewicht des Gemüths verrathen, deſſen Darſtellung Winckelmann unwürdig fand. Jener aufgeriſſene Mund beleidigt äſthetiſch freilich am Menſchen, aber gar nicht am Löwen; er iſt alſo nicht ſchlechthin formenunſchön, ſondern nur für den Menſchen die Form einer unſchönen Bewegung. Die Wage würde hier wohl zu Winckelmanns Gunſten neigen; der Affect iſt unplaſtiſch, ſobald er unwürdig wird, denn eben dann zerſtört er die Formen, die uns ſchön ſcheinen, ſofern ſie der Ausdruck eines menſchlich zu billigenden Inneren ſind.

In dem 8. Buche der Kunſtgeſchichte hatte Winckelmann die Unterſcheidung der drei Style gelehrt, in welche er, den vorbereitenden Zeitraum und den des völligen Verfalls abgerechnet, die Geſchichte der griechiſchen Plaſtik theilte. Die Werke des ältern ſtrengen Styls zeigten nach ihm eine nachdrückliche aber harte Zeichnung, ohne Grazie, und der ſtarke Ausdruck verminderte die Schönheit; ihm folgte der hohe Styl der Blüthezeit, der aus der Härte in flüſſige Umriſſe überging, gewaltſame Stellungen geſitteter und weiſer machte. Zu einer deutlicheren Beſtimmung der Eigenſchaften dieſes Styls, bemerkt Winckelmann, ſei nach dem Verluſt ſeiner Werke nicht zu gelangen; er erinnert uns durch dieſe Worte daran, daß ihm der Anblick des Schönſten noch nicht gegönnt war; wie trefflich er es dennoch vorausgefühlt, bezeugen ſeine weitern Aeußerungen: außer der Schönheit ſei die vornehmſte Abſicht dieſer Künſtler die Großheit geweſen, nicht die Lieblichkeit; wohl haben ſie die Grazie gekannt, aber nicht die irdiſche, die ſich anbietet und gefallen will, ſondern jene himmliſche, die von ihrer Hoheit ſich

herunterläßt und ſich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf ſie werfen, theilhaftig macht. Die Entgegenſetzung des dritten, ſchönen Styls macht deutlicher, in welchen beſtimmteren Zügen Winckelmann den hohen fand. Denn die Grazie des ſchönen Styls bilde ſich und wohne in den Geberden, offenbare ſich in der Handlung und Bewegung des Körpers, wie in dem Wurfe der Kleidung, in dem characteriſtiſchen Leben alſo, während die Meiſter des hohen Styls die wahre Schönheit in einer zurückhaltenden Stille des Gemüthes geſucht hatten, durch welche die verſchiedenen Geſtalten einander ähnlicher werden, weil ſie ähnlicher dem Ideale ſind.

Dieſe Darſtellung Winckelmanns iſt lange maßgebend geblieben; ſie hat das unvergängliche Verdienſt, für die eigenthümliche Hoheit einer Reihe der ſchönſten Meiſterwerke die Gemüther vorbereitend empfänglich gemacht zu haben; auch ihre geſchichtliche Richtigkeit wird im Großen unbeſtritten bleiben; aber ſie iſt doch mit ihrer offenbaren Vorliebe für die Einfalt des hohen Styls Veranlaſſung zur Ausbildung einer etwas einſeitigen Theorie von den Aufgaben und den Schranken der Plaſtik überhaupt geworden. Durch die meiſten ſpätern äſthetiſchen Theorien zieht ſich in den mannigfachſten Ausdrucksweiſen, die hier nicht zu wiederholen ſind, der allgemeine Gedanke, die volle wirkliche Lebendigkeit des Lebens müſſe zuvor bis zu einem gewiſſen Grade der Monumentalität gebändigt und erſtarrt werden, um der Gegenſtand der bildenden Kunſt zu ſein; jede ausdrückliche Handlung, alle Beziehung der Figur auf die Außenwelt, alle Zeichen einer raſchen Thätigkeit ſeien zu vermeiden, nur die ſtille Verſunkenheit der Geſtalt in die Seligkeit ihrer ſchönen Exiſtenz bilde den würdigen Inhalt der Kunſt, nur in harmloſem unbedeutendem Spiele der Bewegung dürfe ihr inneres Leben ſich verrathen.

Wie ſehr man ſich irrt, wenn man dieſe Gedanken als die wirklich befolgte Richtſchnur der griechiſchen Plaſtik anſieht, hat

Anſ. Feuerbach in der glänzenden Reihe äſthetiſch-archäologiſcher Abhandlungen, die ſich würdig an Leſſings Laokoon anſchließt (Der vaticaniſche Apollo. 2. Auflage. 1855) an einer Ueberſicht der unendlich reichen antiken Kunſtwelt überzeugend dargethan. Von lebendig wandelnden Statuen des Hephäſtos und des Dädalos hatten dem Griechen ſchon alte Sagen erzählt; als lebendige Weſen verehrte man die noch wenig gelungenen Götterbilder der älteren Zeit und ſuchte mit Feſſeln ſie, die ſchützenden, vom Verlaſſen ihres Wohnſitzes abzuhalten; „ſo, als beſeeltes Weſen hatte der griechiſche Künſtler die Statue von der Religion und aus den Händen ſeiner mythiſchen Ahnherrn überkommen; ſie bewegte ſich, ſie ſchritt einher, ſie empfand und wirkte mit dämoniſcher Macht. Sollte das athmende Werk nun erſt unter ſeinen Händen zur todten Marmorbüſte erkalten? Hatte er nichts zu thun, als die Tempel mit neuen Götter-Petrefacten zu füllen?“ Und nun zeigt Feuerbach, wie wenig jene Abwehr aller Beziehungen zur Welt zu den weſentlichen Erforderniſſen eines Götterbildes gerechnet wurde, wie im Gegentheil dieſe Geſtalten mit anmuthiger Herablaſſung zu dem Leben der Menſchen in einfachen Geberden dem Flehenden entgegenkommen; wie endlich die Kunſt, wo ſie nicht direct zum Dienſt des Cultus arbeitete, die mannigfaltigſten Handlungen, das Aeußerſte des Affectes und die größten mit dieſem verbundenen Schwierigkeiten der Technik nicht geſcheut hat, um ein vollſtändiges Abbild der lebendigſten Lebendigkeit zu geben. Wo ſie dies nicht that, ſondern ſich auf einfache monumentale Großheit und Ruhe beſchränkte, that ſie es, weil nur dies ihrem beſtimmten Gegenſtand entſprach, nicht weil das Gegentheil dem Weſen der plaſtiſchen Darſtellung widerſprochen hätte.

Aber man kann verſuchen, ſich von den Griechen zu emancipiren und jene idealiſirende Dämpfung des affectvollen Lebens als den wahren Styl der Plaſtik feſtzuhalten. Leſſing gab dieſem Grundſatz eine beſtimmte Formel, obgleich er ſich

dabei in Uebereinſtimmung mit der Antike glaubte. Die bildende Kunſt, die ihrem Gegenſtand unveränderliche Dauer gibt, dürfe eben deshalb Nichts ausdrücken, was ſich nicht anders als tranſitoriſch denken läßt. So klar und ſelbſtverſtändlich indeſſen dieſer Grundſatz in ſeiner allgemeinen Faſſung erſcheint, ſo wird er doch zweifelhaft bei dem Verſuch der Anwendung im Beſonderen. Wonach ſoll bemeſſen werden, ob ein Zuſtand ſich nur vorübergehend denken läßt? Nach der phyſiſchen Unmöglichkeit, ſich in der Erſcheinung dauernd zu behaupten? Wäre dies, ſo könnte die Plaſtik unter keinen Umſtänden, auch im Basrelief nicht, einen zuſammenſinkenden Körper darſtellen, ſondern immer nur einen ſchon gefallenen; jede belebte Stellung würde ausgeſchloſſen ſein, welche das Gewicht des Körpers auf einem Fuße ruhen läßt; zu den ägyptiſchen Figuren müßten wir zurückkehren, ja überhaupt zu dem völlig Ruhenden und Todten, obgleich nicht einmal dies ſich ewig erhalten könnte. Man ſieht daher, daß Leſſings Grundſatz, ſo fühlbar er etwas Richtiges enthält, jedenfalls nicht alle nur tranſitoriſch denkbaren Stellungen und Handlungen ausſchließen darf; die Einbuße der Kunſt an dankbaren Gegenſtänden wäre zu groß. Ueberdies ſtreitet dieſer Satz mit dem zweiten, den Leſſing ſogleich folgen läßt: zur Darſtellung ſei nicht das Aeußerſte einer Handlung zu wählen, ſondern ein vorbereitender Moment, welcher der Phantaſie geſtatte und ſie einlade, in beſtimmter Richtung über das Geſehene zu Nichtdargeſtelltem fortzugehen. Denn dies heißt doch nur: zur Darſtellung das empfehlen, was ſeinem Sinne nach durchaus tranſitoriſch iſt und von dem deswegen wenigſtens nicht ſinnlich wahrſcheinlich iſt, daß es phyſiſch eine mehr als vorübergehende Dauer haben werde.

Auch theoretiſch kann man Leſſing beſtreiten. Von Natur Vergängliches aus dem Zwange der mechaniſchen Bedingungen zu befreien, die ſeine Dauer in der wirklichen Welt unmöglich machen, und es in einer Welt der äſthetiſchen Illuſion unver-

gänglich zu fixiren iſt zuletzt eine Aufgabe aller Kunſt; der Plaſtik iſt nicht zu verdenken, wenn ſie das Gleiche thut. Sie ſoll nicht, nur der Unbeweglichkeit und Dauer ihres Materials zu Liebe, von der Naturwahrheit der Darſtellung abweichen, die zum vollen Ausdruck des inneren Gehaltes der darzuſtellenden Momente gehört, aber ſie darf grade, obwohl mit Beſonnenheit, von jener anderen Naturwahrheit abſtrahiren, die in der wirklichen Welt nur dazu führt, jeden an ſich unvergänglich bedeutungsvollen Inhalt der Erſcheinung zum verſchwindenden Moment zu machen.

Das Richtige, das dennoch in Leſſings Ausſpruch liegt, tritt deutlicher in ſeiner Anführung der Medea des Timomachus hervor. Der Maler hatte ſie nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem ſie ihre Kinder wirklich ermordet, ſondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eiferſucht kämpft. Dieſe in dem Gemälde nun fortdauernde Unentſchloſſenheit der Medea beleidigt uns ſo wenig, „daß wir vielmehr *wünſchen*, es wäre in der Natur ſelbſt dabei geblieben, der Streit der Leidenſchaften hätte ſich nie entſchieden oder hätte wenigſtens ſo lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg verſichern können.“ In der That, dies iſt es; der Künſtler ſoll uns Augenblicke vorführen, die wir um ihrer Bedeutung willen zu ewiger Betrachtung fixirt zu ſehen wünſchen müſſen. Dieſe Augenblicke ſind nicht die der geſchehenden That, welche an ſich immer ein gemeiner phyſiſcher Vorgang iſt, ſondern die Bewegungen des Gemüths vor ihrer Ausführung und nach derſelben, die geiſtigen Zuſtände alſo, durch die ſie erklärt oder durch die über ſie gerichtet wird. Ja wir müſſen hinzufügen: die geiſtigen Zuſtände, welche die *Möglichkeit* der That, nicht ihre Wirklichkeit herbeiführen, oder welche neben der Wirklichkeit mindeſtens die Möglichkeit verſinnlichen, daß ſie unausgeführt geblieben wäre. Nicht der ungemiſchte Trieb, mit dem der äußerſte

Affect zweifellos zu einer beſtimmten That und zu keiner andern führt, kann uns künſtleriſch reizen, denn er iſt thieriſch; menſchlich iſt nur der ſchwebende Kampf der Motive, oder die zögernde That, welche die zurückhaltenden Beweggründe ahnen läßt. Jeder weitläufige maleriſche oder bildneriſche Apparat gewaltſamer Bewegung oder Stellung, der nur zum Behufe der phyſiſchen Vollendung einer That aufgeboten wird, erdrückt die Darſtellung dieſes wichtigſten Inhalts oder lenkt doch die Aufmerkſamkeit unvortheilhaft von ihr ab. Deshalb ſoll die Plaſtik zwar nicht an ſich die lebhafte tranſitoriſche Bewegung ſcheuen, aber ſie doch nur ſoweit anwenden, als ſie naturgemäß die Erſcheinung eines geiſtigen, entweder an ſich dauernden oder der äſthetiſchen Verewigung würdigen Zuſtandes, und nicht die blos phyſiſche Ausführungsbedingung einer gleichgültigen Handlung iſt.

Kehren wir noch einmal zu Laokoon zurück. Daß hier ein dauernder Zuſtand dargeſtellt ſei, wird Niemand behaupten; ich möchte im Gegentheil glauben, daß das Maximum der Vergänglichkeit, der geiſtige Inhalt eines durchaus einzigen Augenblicks zu ewiger Betrachtung feſtgehalten ſei. Wenn die berühmte Gruppe wirklich nur den phyſiſchen Schmerz und ſeine Bekämpfung und Erduldung durch eine gefaßte männliche Seele ausdrückte, ſo wäre ſie zwar auch ſo noch ſchön, entbehrte aber doch ihrer größten äſthetiſchen Wirkung. Laſſen wir den Schmerz bei Seite, nehmen wir an, daß noch nicht der Biß der Schlange erfolgt iſt, ſondern daß eben nur erſt ihr giftiger Mund, lange durch den ſich ſtreckenden Arm abgehalten, den lebendigen Körper berührt und faßt: in dieſem einen Augenblicke verſchwindet alle Hoffnung der Rettung, die bisher noch angeſammelte Kraft des Widerſtandes in der ausgedehnten Bruſt zerflattert in dem beginnenden Seufzer, mit dem die plötzlich zur Nothwendigkeit gewordene hoffnungsloſe Reſignation ſich in das Unvermeidliche fügt. Dieſer Gedanke einer edlen menſchlichen Kraft, die mitten im lebendigen Anſtreben völlig gegen die höhere Gewalt des

gottgeſendeten Schickſals zuſammenbricht, enthält eine Geſchichte, die geſchehend nur den flüchtigſten Augenblick füllt, aber zugleich eine Wahrheit, in welche ſich dauernd zu verſenken ein tiefes und ſchmerzliches äſthetiſches Glück der Phantaſie iſt. Dieſer Gedanke iſt es geweſen, der die unzähligen myſtiſchen Deutungen des bewundernswürdigen Werkes angeregt hat, die alle falſch ſein mögen, wenn man ſie buchſtäblich nimmt, und die alle Recht haben können, wenn ſie ſich für Verſuche zum annähernden Ausdruck des Unausſprechlichen geben.

Dieſen vollwichtigen geiſtigen Gehalt, den uns weniger pointirt als Laokoon, und deswegen unſagbarer die ſtillen Figuren des hohen Styls darbieten, finden wir nun allerdings nicht in allen Erzeugniſſen der griechiſchen Plaſtik wieder. Man kann hierüber zuerſt gelten machen, daß unſerem modernen Gefühl jedes größere plaſtiſche Werk eine ſeltene feierliche Erſcheinung iſt, die wir unwillkürlich nur dem Größten gewidmet denken; im Alterthum war dieſe Kunſtübung ſo unermeßlich ausgedehnt, daß dieſelbe meiſterhafte Technik, die das Bedeutendſte ſchuf, nach allen Seiten fröhlich überquellend auch das Kleinſte und Unbedeutendſte nachzuahmen Zeit und Luſt fand; unzählige Werke entſtanden, die als geiſtvolle, ihren Gegenſtand treu nachbildende Kleinigkeiten nicht monumentale Bedeutung beanſpruchten, ſondern nur den künſtleriſchen Styl zur Verſchönerung der Lebensumgebungen benutzten. Doch liegt allerdings in der Natur der Plaſtik noch ein anderer Grund, der jene hohen Forderungen geiſtiges Gehaltes ermäßigen läßt; grade dieſe Kunſt iſt durch die Art ihres Verfahrens befähigt und anderſeits genöthigt, die ſchöne körperliche Erſcheinung der Seele als ihre weſentliche Aufgabe zu betrachten.

In der denkwürdigen Abhandlung über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur hat Schelling die Wechſelbeziehung zwiſchen dem geiſtigen Leben und der körperlichen Geſtalt erörtert. Er hat es im Sinne ſeiner Philoſophie gethan, die

im ganzen Weltall die urſprüngliche Identität des Idealen und des Realen nachfühlt, in der Stufenreihe der Geſtalten nur die allmählich ſiegreicher hervorleuchtende Darſtellung dieſer Identität bemerkt und von der Kunſt verlangt, daß ſie in dieſer Richtung zur Vollkommenheit ergänze, was der geſchaffenen Natur immer nur unvollkommen hervorzubringen vergönnt ſei. Ich verweiſe mit Vergnügen auf dieſe anmuthige Abhandlung, deren allgemeine Wahrheit man auch dann anerkennen und genießen kann, wenn man ihre Vorausſetzungen nicht ganz theilt oder deren mehr für nöthig hält, als dort benützt werden. Daß die Schönheit der menſchlichen Geſtalt nicht auf einer Anzahl an ſich ſchöner Formen beruht, die in an ſich ſchönen Proportionen zum Ganzen vereinigt wären, habe ich früher zu zeigen verſucht (S. 94); ſie galt uns nur als die durch unſere Erfahrungen uns deutbare Erſcheinung zuſammenſtimmender Kräfte und Empfindungen, deren Glück wir lebendig nachgenießen können. Es würde endlos ſein, ſchildern zu wollen, wie eng die Thätigkeiten der einzelnen Körpertheile untereinander verknüpft ſind; wie die kleinſte Veränderung ſchon in den Proportionen des Baues unfehlbar der Summe des lebendigen Gemeingefühls einen neuen und eigenthümlichen Character gibt; wie jede geringſte Störung des Gleichgewichts, jede unbedeutende örtliche Erregung das Ganze des Körpers in mitleidende Erbebung verſetzt; wie deshalb nicht nur *eine* helfende Rückwirkung entſteht, ſondern eine ganze Welle der mannigfachſten Verſchiebungen durch alle Glieder läuft, und den durchgängigen Antheil bezeugt, den jeder Theil an den Zuſtänden aller übrigen und an der Herſtellung des verlornen Gleichgewichts nimmt, wie endlich dieſe Bewegungen ſelbſt durch die Empfindungen, die nun ſie wieder veranlaſſen, auch der geiſtigen Bewegung, von der ſie ausgingen, rückwärts eine eigenthümliche Schattirung, ein neues lebendiges ſinnliches Colorit geben. An alles Dies ſei flüchtig erinnert, um zu zeigen, wie anziehende Beſchäftigung die Plaſtik

ſchon in dieſer Darſtellung der allgemeinen Harmonie zwiſchen dem innern Leben und ſeiner Hülle findet. Sie muß nicht nothwendig den Geiſt, weder in der Tiefe ſeines perſönlichſten Weſens noch in ſeinem Verhalten zwiſchen den Bedingungen der ſittlichen Welt, ſie kann ebenſowohl die Seele nur als Entelechie, um mit einem alten Ausdruck zu reden, eines beſtimmten Leibes darſtellen, ſo wie ſie ohne den Druck einer Lebensaufgabe zu fühlen, ſich des Glückes der harmloſen Exiſtenz erfreut, welches ihr die Eigenthümlichkeit ihrer Organiſation verſtattet. Dies völlige und reſtloſe Füreinanderſein der körperlichen Geſtalt und der Seele, der Schein einer unmittelbaren Durchgeiſtung aller Umriſſe wird immer entzücken, gleichviel ob wir theoretiſch in einer ebenſo unmittelbaren und urſprünglichen Identität des Idealen und Realen ſeine Quelle ſuchen, oder uns zugeſtehen, daß er auf einem feinabgewogenen Spiele unzähliger mechaniſchen Wechſelwirkungen beruht. Dieſe ſchöne Aufgabe der Darſtellung nicht nur aufzunehmen, ſondern ſich auf ſie faſt ausſchließlich zu beſchränken wird dann die bildende Kunſt durch ihre Unfähigkeit veranlaßt, einen allzu individuellen Ausdruck der Geſtalt durch Hinzufügung der unzähligen kleinen Umſtände der Außenwelt zu motiviren und zu erklären, von denen er erzeugt wird oder auf die er ſich bezieht. So mindert deshalb die Plaſtik den characteriſtiſchen Gehalt der geiſtigen Perſönlichkeit und bevorzugt die Darſtellung allgemeinerer Ideale des Seelenlebens, die in der Eigenthümlichkeit der erſcheinenden Geſtalt ihren vollſtändigen Ausdruck finden. Sie wird hierdurch natürlich zur Vorliebe für die Nachbildung des Nackten geführt und behandelt die Gewandung nur als Object, in deſſen Handhabung ſich ein Widerhall der Lebensgewohnheit und der augenblicklichen Bewegung der Geſtalt bildet. Auch dies endlich wird man allgemein zugeſtehen, daß der bildenden Kunſt nach Viſchers Ausdruck ein Princip directer Idealiſirung zukommt; ſie könne die Schönheit nicht indirect in den Beziehungen vieler zur Verwirklichung der Idee

zuſammenſtimmender Elemente darſtellen, wo der Gedanke ſie finde; unmittelbar müſſe jede einzelne Geſtalt ſchön ſein; das Auge müſſe die Schönheit jetzt, hier, auf dieſem Punkte ſehen.

Streitiger iſt, nach welchem Kanon die Schönheit der Geſtalt zu beurtheilen iſt. Specielleren Darſtellungen überlaſſe ich die Geſchichte der Proportionslehren von Dürer bis auf Schadow und Zeiſing; in welchem Sinne aber überhaupt ein Kanon menſchlicher Schönheit denkbar ſei, ſcheint mir nicht hinlänglich erwogen zu ſein. Schon Kant unterſchied einen Normaltypus der Geſtalt von einem idealen; den erſteren fänden wir, wenn wir die Durchſchnittspunkte verbänden, in denen ſich die Umriſſe zahlreicher auf gleiche Stellung und Größe reducirten Geſtalten kreuzten. Dieſer Durchſchnittstypus gilt Kant noch nicht für Schönheit; aber wie der ideale zu gewinnen ſei, gibt er nicht auf unzweideutige Weiſe an. Ich zweifle ſelbſt an der Bedeutung des Normaltypus; ich kann ihn nicht für ein Bildungsgeſetz von objectiver Wahrheit halten, ſondern nur für ein bequemes Schema, deſſen Beachtung den Künſtler vor auffallenden Fehlern behütet, aber an deren Stelle vielleicht eine allgemeine, ebenſo gleichmäßig vertheilte Fehlerhaftigkeit ſetzt, wie die gleichſchwebende Temperatur der Taſtinſtrumente. Denken wir uns alle Störungen von außen abgehalten, welche die Geſtaltentwicklung eines organiſchen Keimes beeinträchtigen, ſo kann die folgerechte Bildung, die aus ihm allein entſpringen würde, durch eine Gleichung beſtimmt gedacht werden, die durch ihre Form den allgemeinen Typus der Gattung bedingt, durch einzelne von einander vielleicht nicht abhängige Parameter aber die ſpecifiſche Bildung des Individuum. Nun kann der Bau der Gleichung und die Art, wie ſie jene für das Individuum conſtanten, für die Gattung veränderlichen Parameter enthält, leicht dazu führen, daß eine ſowohl individuell unmögliche als der Gattung widerſtreitende Mißform entſtände, wenn man die Durchſchnittsmaße der Glieder, die man aus der Vergleichung

vieler verſchiedenen Geſtalten gewonnen hat, zu einer einzigen Geſtalt verbände. Ich will, um kurz zu erläutern, eine nicht ganz zutreffende Analogie wagen. Man könnte aus Vergleichung verſchiedener Conſonanzen auf demſelben Wege einer Durchſchnittsberechnung das allgemeine Normalverhältniß zweier conſonirenden Töne ſuchen. Beſchränken wir dieſe Operation auf die Vergleichung der beiden Conſonanzen des Grundtons mit Quart und Quinte, ſo würden wir das Verhältniß von c zu fis, alſo eine ſchreiende Diſſonanz, als Normaltypus der Conſonanz finden. Nun lehrt uns freilich die Erfahrung, daß der Spielraum, in dem ſich die Veränderlichkeit jener individuell conſtanten Parameter der Geſtalt bewegt, nicht ſehr groß iſt; überſchreitet doch ſelbſt die Totalgröße des Organismus gewiſſe Maxima und Minima nicht; und daraus folgt, daß auch die Zuſammenſtellung jener gar nicht organiſch zuſammengehörigen Durchſchnittswerthe dem Auge nicht eben den Eindruck einer Diſſonanz, ſondern nur den einer kleinen Unreinheit eines annähernd richtigen Verhältniſſes machen wird. Gleichwohl kann doch in dieſer Unreinheit der Grund liegen, der jeder Geſtalt, welche nach jenem künſtlichen Durchſchnittstypus gebildet iſt, den äſthetiſchen Eindruck einer vollen Naturwahrheit entzieht und ſie nüchtern erſcheinen läßt; ſchön würden nur diejenigen Geſtalten ſein, die ſich ohne ſolches Compromiß vollkommen genau aus ihrer individuellen Gleichung entwickelt hätten.

Es folgt hieraus, daß jede Rede von einem Normaltypus der menſchlichen Geſtalt eitel iſt; dieſer Typus wechſelt nicht blos nach Geſchlecht und Alter, ſondern er iſt überhaupt ſo vielförmig, als es mögliche Individualgleichungen für die menſchliche Gattung gibt. Dem Künſtler aber bleiben zwei Aufgaben. Seinem geübten Blicke iſt es zuerſt überlaſſen, die Geſtalten, welche ihm die Wahrnehmung vorführt, ſo zu verſtehen und nöthigenfalls zu ergänzen, daß er denjenigen Normaltypus vollſtändig trifft, um den ſie vielleicht, durch äußere Störungen beeinträchtigt, un-

entſchieden gravitiren. Und zwar iſt dies Geſchäft des Idealiſirens oder Normaliſirens der künſtleriſchen Phantaſie nicht deswegen anheimgegeben, weil das Geſuchte irrational oder unberechenbar an ſich wäre, wie nur der unmathematiſche Sinn der Aeſthetiker behaupten kann, ſondern deshalb, weil wir thatſächlich die Form jener an ſich ohne Zweifel vollkommen beſtimmten Gleichung weder kennen, noch wahrſcheinlich je kennen lernen werden; endlich ſelbſt dann, wenn wir ſie wüßten, würde es muthmaßlich das Weitläufigſte und Unpraktiſcheſte ſein, mit ihr zu operiren. Die zweite Aufgabe des Künſtlers aber beſteht darin, aus dieſen vielen möglichen Normalgeſtalten die idealen auszuwählen; denn obgleich überhaupt ſchön nur die menſchlichen Formen ſein können, die einem natürlichen Bildungsgeſetz genau entſprechen, ſo ſind darum nicht alle ſchön oder gleich ſchön, die dieſe Bedingung erfüllen. Für das Thier würde dies hinreichen, denn es hat nur die Aufgabe, irgendwie ſeine Gattung zu verwirklichen; der Menſch hat eine geiſtige Beſtimmung, die erreicht werden *ſoll*, noch außer der Norm, die ſeine Bildung erfüllen *muß*; ſchön können nur diejenigen ſeiner natürlichen Formen ſein, die in ausdrucksvoller Weiſe die Erfüllung dieſer Beſtimmung verſinnlichen.

In dieſer Idealiſirung der Natur ließ ſich die Sculptur von Fingerzeigen der Natur ſelbſt leiten; ſie überhöhte hauptſächlich Merkmale, die den Menſchen vom Thiere unterſcheiden. Die aufrechte Stellung führte zu größerer Schlankheit und Länge der Beine, die zunehmende Steile des Schädelwinkels in der Thierreihe zur Bildung des griechiſchen Profils, der allgemeine ſchon von Winckelmann ausgeſprochene Grundſatz, daß die Natur, wo ſie Flächen unterbreche, dies nicht ſtumpf, ſondern mit Entſchiedenheit thue, ließ die ſcharfen Ränder der Augenhöhle und der Naſenbeine ſo wie den eben ſo ſcharfgerandeten Schnitt der Lippen vorziehen. Von ähnlichen Geſichtspunkten pflegt die Beurtheilung der veränderlichen Stellungen auszugehen, obgleich

durch zwei entgegengeſetzte Irrthümer ſchwankend. Denn häufig iſt noch einestheils von Umriſſen die Rede, die an ſich ſchön oder häßlich und deswegen zu ſuchen oder zu meiden ſeien, während in Wahrheit kein geometriſcher Formenumriß an ſich ſelbſt, ſondern nur darum tadelhaft iſt, weil die Vertheilung der Punkte in ihm den Leiſtungen widerſpricht, zu denen die menſchliche Geſtalt beſtimmt iſt. Verderblicher vielleicht iſt das andere Extrem, die Behauptung, jede Stellung und Geberde ſei ſchön und plaſtiſch brauchbar, die unter den gegebenen Umſtänden der Geſtalt natürlich iſt. Der menſchliche Körper entfaltet eine unermeßliche Leiſtungsfähigkeit auch unter ungewöhnlichen Bedingungen, aber ſchön iſt er keineswegs in allen dieſen Leiſtungen; viele von ihnen widerſprechen dem, was er im natürlichen Leben *ſoll*, obgleich ſie uns überraſchen durch das, was er *kann*. Man wird ſie zugleich mit den Umſtänden vermeiden müſſen, unter denen ſie uns natürlich werden.

Und hier iſt nun des Grundes zu gedenken, der allzu gewaltſame und heftige Bewegungen allerdings von den wahren Aufgaben der plaſtiſchen Kunſt, wenigſtens in Darſtellung einzelner Figuren ausſchließt. Die Schönheit des Körpers beſteht in dem unerſchöpflichen Wechſelzuſammenhang jedes Theils mit jedem und in dem Widerhall, den die leiſeſte Verſchiebung des einen in der Stellung oder Spannung der übrigen hervorbringt. Die Deutlichkeit dieſer unendlich vielſeitigen Zuſammengehörigkeit wächſt nicht, ſondern nimmt ab mit der Intenſität der Bewegung, in die alle Theile zuſammenverflochten ſind. Analogien finden ſich auch ſonſt. Bei lautem Schrei iſt der Silberklang einer ſchönen Stimme nicht ſo deutlich, wie bei gemäßigtem Sprechen, und alle die unſagbaren individuellen Züge, durch welche der Sprechton des Einen ſich von dem des Andern unterſcheidet, gehn mit der wachſenden Anſtrengung der Stimme verloren. Auch die Muskulatur des Körpers verräth das innige Verſtändniß, mit dem jeder Theil die Zuſtände des andern mitfühlt, am

vollkommenſten in jenen leiſen Verſchiebungen des Gleichgewichts, die den einfachen anmuthigen natürlichen Geberden zukommen; jede gewaltſame Anſtrengung einer Fechterſtellung läßt uns alle Theile nur von einem Zweck bewegt erſcheinen, wie von einem Sturmwind, dem es freilich natürlich iſt, Alles in gleicher Richtung mit ſich zu reißen, in dem aber eben deshalb alle die feineren Beziehungen unkenntlich werden, die zwiſchen den einzelnen hingerafften Beſtandtheilen beſtehen. So zeigt die gewaltſame Stellung immer nur ſich ſelbſt; die einfache zugleich die Möglichkeit unzähliger reizenden anderen. Für jene verhältnißmäßig ungünſtigere Aufgabe hatte das Alterthum, wie wir erwähnten, Zeit Luſt Mittel und Geſchick, weil es alles Das in noch höherem Maße für die Erfüllung der größten beſaß; wir haben daher eben ſo wenig Grund, dieſe naturaliſtiſche Kunſtübung der Alten zu tadeln, als ihre Nachahmung äſthetiſch zu empfehlen; uns wäre ſie nur als techniſche Vorbildung zu der Virtuoſität der Hand zu wünſchen, ohne die der beſte Wille und die tiefſte Einſicht ohnmächtig ſind.

Seit wir die Antike kennen, ſind wir gewohnt, ſie in der Weiße des Marmors zu erblicken; und eben durch dieſe Farbloſigkeit ſchien ſie uns aus der gemeinen Wirklichkeit in die Höhe einer idealen Welt emporgerückt. Die nach und nach unzweifelhafter gewordene Thatſache, daß die Alten nicht nur durch goldene Säume der Gewänder und einzelnen Schmuck, nicht nur durch eingeſetzte Edelſteinaugen, den gleichförmigen Glanz ihrer Bildſäulen aufgehöht, ſondern daß ſie auch hier eine Fülle naturnachahmender Färbung verſchwendet haben, mußte daher unſern Gefühlen durchaus widerſtreben. Dieſe Naturtreue waren wir gewohnt geweſen, durch den geringſchätzigen Vergleich mit Wachsfiguren aus dem Bereiche der edlen Kunſt zu verweiſen. Sollen wir auch hierin unſer äſthetiſches Urtheil nach dem Stande der archäologiſchen Unterſuchung reformiren? Manche haben es gethan; Andere, wie Viſcher, verſchmähen es, für ſchön anzuer-

kennen, was ihnen häßlich ſcheint, „wären es auch hundertmal Griechen," deren Anſehn es empföhle. Selbſt ein entſchiedener Freund der antiken Polychromie, Semper, kann nicht umhin, zuzugeſtehen, daß in Bezug auf bildende Kunſt unſerer Scheu vor der Farbe ein gewiſſes Recht der Verjährung zukomme, das doch zuletzt nur als das Recht einer äſthetiſch begründeten Anſicht gemeint ſein kann. Es iſt darum nicht eben nöthig, die Farbenfreudigkeit der Alten zu verdammen; können wir doch ohnehin die Wirkung nicht aus Erfahrung beurtheilen, die ſie hervorzubringen ſtrebten und vermochten; aber mit Recht halten wir unſere eigene deutſche Empfindung als eine andere, äſthetiſch auch gerechtfertigte Weiſe der Auffaſſung feſt und beharren auf dieſer Idealiſirung, welche die plaſtiſche Geſtalt zwar nicht durchaus durch die Weiße des Marmors, aber allerdings durch eine einfache und gleichmäßige Färbung nicht als Nachahmung der ſinnlichen Oekonomie des Lebens, ſondern nur als Wiederholung ſeines ewigen Geiſtes erſcheinen läßt.

Die Plaſtik, bemerkt Schelling, kann ſich einzig durch Darſtellung von Göttern genügen. (S. W. Abth. 1. Bd. 5. S. 621.) Und dieſe Behauptung, fährt er fort, iſt nicht empiriſch gemeint, nämlich ſo, daß die plaſtiſche Kunſt niemals ihre Höhe erreicht hätte, wäre ſie nicht durch die Religion aufgefordert worden, Götter darzuſtellen. Die Meinung ſei eigentlich dieſe, daß die Plaſtik an und für ſich ſelbſt, und wenn ſie nur ſich ſelbſt und ihren beſonderen Forderungen genügen will, Götter darſtellen muß. Denn ihre beſondere Aufgabe ſei eben, das abſolut Ideale zugleich als das Reale, und demnach eine Indifferenz darzuſtellen, die an und für ſich ſelbſt nur in göttlichen Naturen ſein könne. Man könne deshalb ſagen, daß jedes höhere Werk der Plaſtik an und für ſich ſelbſt eine Gottheit ſei, geſetzt auch, daß noch kein Name für ſie exiſtire, und daß die Plaſtik, wenn ſie nur ſich ſelbſt überlaſſen alle Möglichkeiten, die in jener höchſten und abſoluten Indifferenz beſchloſſen liegen, als

Wirklichkeiten darſtellte, dadurch von ſich ſelbſt den ganzen Kreis göttlicher Bildungen erfüllen und die Götter erfinden müßte, wenn ſie nicht wären.

Dieſe Worte Schellings enthalten nicht nur eine geiſtreiche Paradoxie, ſondern eine völlige Wahrheit. Die Bedeutung derſelben iſt auch von der ſpätern Aeſthetik immer gefühlt worden und ſie tritt ſogleich hervor, wenn wir für die moderne Plaſtik Aufgaben ſuchen, deren Löſung uns allſeitige Befriedigung gewähren könnte. Das Alterthum hatte das äſthetiſche Glück, an einen Kreis von Göttern *glauben* zu können, die ohne den drückenden Ernſt weltgeſchichtlicher Aufgaben der ſinnlichen Natur nahe genug waren, um ihre Bilder zu characteriſtiſchen Idealen einer im Körperleben voll erſcheinenden ewigen Seelenwelt auszubilden. Nicht nur dem religiöſen Cultus erwuchs Vortheil aus der Möglichkeit, daß die überſinnlichen Götter *erſcheinen* konnten, ſondern auch für die Kunſt, und dies betont Schelling, war es ein unerſetzliches Glück, daß ſie jede ſchöne Erſcheinung, die ſie in der Natur aufgefunden oder aus eigner Phantaſie gebildet, ſogleich mit vollem Glauben einer der angebeteten Gottheiten widmen, und ſie ihr als das Weihgeſchenk einer von menſchlicher Kraft erſonnenen oder erſehnten Offenbarungsweiſe darbringen konnte. Viele verbundene Vortheile lagen hierin. Indem für den individuellen Character jeder einzelnen Gottheit ſich bald ein feſter Typus der Form bildete, wurde jede naturaliſtiſch aufgefaßte Schönheit der Erſcheinung, wenn ſie auf eines dieſer göttlichen Weſen ſich beziehen ließ, damit zugleich in ſich ſelbſt characteriſtiſch vertieft und ſtyliſirt; die plaſtiſchen Motive, welche die Wahrnehmung bot, oft unter Umſtänden ohne viel Bedeutung, erhöhten ſich aus anmuthigen Zufällen zu Ausdrücken unvergänglicher Beziehungen und legitimer ewiger Weltbeſtandtheile, wenn ſie zur Darſtellung der bleibenden Gewohnheiten eines göttlichen Weſens verwandt wurden. Und wie hierdurch die Sicherheit der hervorbringenden Kunſt und ihre Haltung

wuchs, ſo gewann ebenſo ſehr das Verſtändniß der Betrachtenden; die ſichtbare Form und der bekannte Inhalt der Götterwelt ergänzten einander, und für das Ganze der Werke blieb eine religiösgeſtimmte, ihrer Feierlichkeit und Anmuth entſprechende Empfänglichkeit.

Dieſe Vortheile entgehen uns. An die antike Götterwelt glauben wir nicht mehr; eine Kunſtthätigkeit, welche wie die unzweifelhaft großartige Thorwaldſens, ſich dennoch in der Reproduction der antiken Ideale bewegt, ſcheint uns für das Leben unmittelbar, wenn auch nicht für den Fortſchritt der Kunſt, ziemlich verloren; übertreffen wird ſie das Alterthum auf dieſem ſeinem eignen Gebiete und zwar dem Gebiete ſeiner höchſten Leiſtungen, ſicher nicht; erreicht ſie es aber, ſo hat ſie nur einen großen Schatz um einen kleinen gleichartigen Zuwachs vermehrt, der immer nur einen halbgelehrten Kunſtgenuß der Vergleichung und Kritik möglich machen wird. Voll begeiſtern können wir uns nur für das was wir glauben, oder für die originalen Erzeugniſſe, deren Inhalt wenigſtens für ihre Urheber Gegenſtand wirkliches Glaubens war. Nun aber, wenn man den Glauben an den Inhalt der Antike aufgibt, ſo tröſtet man ſich damit, daß ihre Geſtalten als ſchöne Typen menſchlicher Natur immer ihren Werth behalten und daß ſie aus dieſem Geſichtspunkt betrachtet immer noch Aufgaben der plaſtiſchen Kunſt ſein können. Wie leer dieſer Troſt iſt, zeigen jedoch die Bildhauer ſelbſt durch die That. Es fällt ihnen gar nicht ein, blos ein ſpielendes Kind, eine ſchöne Jungfrau, einen nackten Jüngling, einen ſtarken Mann oder ein Mädchen mit Haſen auf die Ausſtellungen zu ſenden; ſie nennen das allemal Amor, Venus, Apollo, Herkules und Diana. Sie zeigen damit deutlich ihr drückendes Bewußtſein, daß die blos typiſchen Formen menſchlicher Geſtalt und Beſchäftigung gar nicht werth ſind, ſelbſtändig in plaſtiſcher Monumentalität verewigt zu werden; ſie müſſen auf ein Weſen mit Namen bezogen werden, deſſen ewige für

die ganze Welt bedeutſame Realität die unbedeutende Kundgebung der Natur ergänzt und adelt.

Gewiß wird daher dies Genre, das namenloſe Menſchenbeiſpiele vorführt, niemals eine neue Zukunft der Plaſtik begründen. Aber außer ihm bleibt uns nur das Gebiet der chriſtlichen Ueberlieferung und das der weltlichen Geſchichte übrig. In das erſte ſich zu vertiefen würde den Künſtlern auch dann, wenn ſie ſelbſt nicht gläubig ſind, jedenfalls mit demſelben Recht angeſonnen werden, mit dem ſie ſich freiwillig und mit gleichem Unglauben an das Alterthum anſchließen; ſie hätten mindeſtens den Vortheil, aus einer Gedankenwelt zu ſchöpfen, die der Mehrheit der Menſchen in kunſtſinnigen Völkern bekannt iſt, und die, wenn nicht allen Ueberzeugungen, ſo doch den weſentlichen Stimmungen unſers Gemüths vollkommen entſpricht. Es iſt wahr, daß die chriſtliche Geſchichte in ihren Hauptfiguren der Darſtellung des Nackten wenig Raum läßt; ſie würde dem erfinderiſchen Sinne doch hinlänglichen geben, um dieſen unverächtlichen Theil der Schönheit in einer Menge von Nebenfiguren erſcheinen zu laſſen. Und dies iſt kein unrichtiges Verhältniß. Hat doch auch das Alterthum nicht im Mindeſten den äſthetiſchen Werth von Gewandfiguren verkannt; uns aber kommt es zu, auch den Sinn unſerer Zeit zu achten. Ihr mag es immerhin zugerufen werden, daß Geiſt und Körper gleichmäßig entwickelt werden ſollen, aber nie wird man ſie davon überreden, daß jetzt noch mit Körperſchönheit in der Weiſe der Alten renommirt werden müſſe. Auch an verſtändlichen, in der Erſcheinung ſchönen und einfachen Situationen, wie ſie die Plaſtik für einzelne Figuren oder wenig zahlreiche Gruppen bedarf, hat die heilige Geſchichte namentlich mit Einſchluß der altteſtamentlichen nicht Mangel. In ihr werden wir daher den Ausgangspunkt einer modernen der antiken ebenbürtigen Plaſtik zu ſehen glauben, nur daß die religiöſe Indifferenz und die künſtleriſche Bedürfnißloſigkeit der Gemeinden, die Armuth des Volks und bekannte Uebel-

ſtände unſers öffentlichen Lebens die Hoffnung auf eine reiche und lebhafte Kunſtübung ſchwinden machen, ohne welche ſich die techniſchen Vorbedingungen der äſthetiſchen Leiſtungsfähigkeit nicht erreichen laſſen.

Geſchichtliche Monumente pflegen noch am häufigſten von der Plaſtik verlangt zu werden. Ich will nicht weitläuftig die Schwierigkeiten erwähnen, denen ſie begegnen; die Nothwendigkeit, Charactere zu fixiren, die in ihrer äußern Erſcheinung unbildneriſch ſind, Situationen, deren Bedeutung in unſichtbaren Gedanken liegt, eine Kleidung endlich, die nicht ſowohl den Körper zu zeigen verbietet, ſondern vielmehr nicht hilft, die bedeutungsloſen Theile der Figur unwahrnehmbar zu machen. Aber ich weiß nicht, welche Bezauberung uns nöthigt, bei Anordnungen ſtehen zu bleiben, durch die alle dieſe Umſtände am ſchärfſten hervortreten; ich meine bei der Gewohnheit, jedem großen Manne eine plaſtiſche Einzelfigur zu widmen. Keineswegs möchte ich das große Verdienſt herabſetzen, das die Bildner unſerer berühmt gewordenen Dichterfiguren ſich erworben haben; aber ſo gern man in ihren Werken einen raſchen und erfreulichen Fortſchritt des plaſtiſchen Stylgefühles anerkennt, ſo kann man doch nicht umhin ſich zuzugeſtehen, daß auf dieſem Wege Nichts erreicht wird, was mit der Antike ſich von fern vergleichen ließe. Die meiſten dieſer Figuren haben die Eigenſchaft, um ſo gefälliger zu werden, je kleiner man den Maßſtab der Nachahmung nimmt; die Verkürzung der Dimenſionen läßt erſt das viele Leere der bedeutungsloſen Flächen einigermaßen verſchwinden, an denen der Blick lange umher irren muß, um ſignificante Einzelheiten zu einem ausdrucksvollen Geſammtbilde zu vereinigen. Warum gibt man dies nun nicht allgemein auf, und ſucht durch äſthetiſche Maſſenwirkung den Eindruck zu erzeugen, den ſolche Einzelfiguren nicht machen können? Entſpricht doch ohnehin dieſes Princip der Aſſociation dem Character unſers Zeitalters. Nur durch umfangreichere Statuengruppen, auf die ſchon Weiße

und Viſcher hinwieſen, kann das Ungenügen der einzelnen Figur aufgewogen werden; nur ſo läßt ſich eine größere Lebendigkeit der Handlung motiviren, die theils die Formen der Geſtalten intereſſanter macht, theils von dem künſtleriſch nicht befriedigend zu geſtaltenden Reſte derſelben wenigſtens die Aufmerkſamkeit ablenkt; nur ſo endlich läßt ſich das realiſtiſche Element, welches der geſchichtlichen Darſtellung als ſolcher unentbehrlich iſt, verſtändlich und ohne Mißfälligkeit anbringen. Es iſt nicht das Basrelief, das ich hier im Sinne habe; ſeine Technik neigt immer nur zu etwas ſchematiſcher Andeutung, nicht zu völlig realiſtiſcher Darſtellung des Geſchichtlichen. Aber ich erinnere an Rauchs Friedrichsdenkmal, das zwar nicht die ganze Härte und Feſtigkeit der Zeit getreu wiedergibt, aber doch durch die Verbindung ſeiner mannigfachen einander unterſtützenden Figuren das Unplaſtiſche der einzelnen wohlgefällig überwindet.

Was in äußerlicher weltbewegender Thätigkeit ſich gelten gemacht hat, dem wird eine ſolche ihm zugehörige Umgebung, die ſich plaſtiſch geſtalten läßt, nicht fehlen. Dagegen war mein Vorſchlag nicht darauf gerichtet, auch die Heroen des geiſtigen Lebens unmittelbar in gleicher Weiſe zu verherrlichen. Sie ſcheinen mir, Büſten abgerechnet, überhaupt nicht Gegenſtände der Plaſtik, und ich finde die Gewohnheit ſchrecklich, jeden von ihnen an einem abgelegenen oder wohlgelegenen Orte auf ein Poſtament zu ſpießen. Die Dichter bilden ja ihre Werke; warum bildet man nicht zu ihrem Gedächtniß nach, was ſie in dieſen erfinderiſch vorgezeichnet? Welchen Genuß haben wir von einem plump geſchuhten Dichter im Hausrock? und wie ganz anders würden wir doch in der Erinnerung an ſeinen Geiſt befeſtigt, wenn die reizenden Phantaſiegeſtalten, die er geſchaffen, uns durch eine Reihe von Bildwerken in plaſtiſcher Anſchaulichkeit vorgeführt würden? Hier fände man ja den Erſatz für die verlorene Mythologie; eine reiche Welt reizender Geſtalten, an deren äſthetiſche Realität wenigſtens wir glauben, die dem ge-

bildeten Volke aus dem Umgang mit den Führern ſeines geiſtigen Lebens vertraut ſind, und für deren jede einen plaſtiſch muſtergültigen Ausdruck zu ſchaffen eine faſt ebenſo dankbare Aufgabe ſein würde, als für die Griechen es die war, dem characteriſtiſchen Geiſte jedes ihrer Götter die entſprechende Form ſeiner Erſcheinung zu erfinden. Allerdings, man thut deſſen etwas: durch einige Basreliefs am Sockel der Denkmale; warum ruft man nicht lieber die Schweſterkünſte zu Hülfe? warum baut man nicht in dem Style, der der Geiſtesart des zu Feiernden und ſeiner Verehrer entſpricht, irgend ein beſcheidenes Heiligthum, ſei es in der Form eines Tempels oder eines Hauſes, ſchmückt deſſen Innenraum mit Fresken und in paſſender Anordnung mit plaſtiſchen Darſtellungen der Gebilde, die für dieſe Kunſt ſich am zuvorkommendſten eignen? Der Geſtalt des Dichters bliebe dann noch immer ihr Platz, ſei es als Büſte oder als Portrait oder als Theil einer maleriſchen Compoſition, die vielleicht irgendwo als Fries die Hauptmomente aus der Geſchichte ſeines Lebens enthielte.

Fünftes Kapitel.

Die Malerei.

Abgrenzung der maleriſchen Schönheit gegen die architektoniſche, plaſtiſche und poetiſche. — Die maleriſche Behandlung des Nackten. Teichlein. — Die poetiſche Schilderung. Leſſing. — Naturnachahmung und Idealiſirung. Rumohr. — Styl und Manier. — Die verſchiedenen Style der Meiſter und der Schulen. — Erſcheinungen oder Ideen als Gegenſtand der Malerei. — Die religiöſe Malerei und das Genre. — Die geſchichtliche und die Landſchaft.

Von maleriſcher Unordnung pflegt ſchon der gewöhnliche Sprachgebrauch zu reden, und wer ſich oder ſeiner Umgebung einen pittoresken Anſtrich zu geben wünſcht, verſucht es zuerſt

durch Zerstörung der Regelmäßigkeit, auf die er aus andern Gesichtspunkten Werth legen würde. Diese alltäglichsten Thatsachen verrathen eine Bevorzugung des Zufälligen, durch die sich uns die malerische Schönheit auszuzeichnen scheint. Es wird nicht schwer sein, Sinn und Grenzen dieser Bevorzugung näher zu bestimmen.

So weit sich in Gebilden unserer Hand, in Geräthen und Gebäuden, die auf ihren Zweck gerichtete Absicht vollständig und mit Ausschluß jeder Zufälligkeit zu erkennen gibt, so weit reicht *architektonische* Schönheit, und eine Analogie derselben kommt Naturerzeugnissen zu, deren Form aus der Einheit einer gestaltenden Kraft ohne Spuren eines Conflicts mit auswärtigen Bedingungen erwachsen ist. *Malerisch* dagegen werden alle Dinge durch etwas, was an ihnen geschichtlich ist. Die Producte unserer Kunstfertigkeit werden es theils durch Unvollkommenheiten und Paradoxien ihrer Bildung, die ihren Ursprung aus einem lebendig drängenden Bedürfniß verrathen, theils durch Abnutzung und Verkümmerung, welche ihre bereits geleisteten Dienste oder die besondere Weise bezeugen, in welcher eine characteristische Gewohnheit des Handelns von ihnen Gebrauch gemacht hat; die Geschöpfe der Natur aber werden es durch Ungleichförmigkeiten ihrer Gestaltung, welche den Kampf ihres eignen Entwicklungstriebes gegen störende Mächte sichtbar machen. Malerisch ist nicht das neue Kleid, das eben fertige Gebäude, der symmetrische Krystall, die regelmäßig gewachsene Pflanze, aber Lumpen sind es, Ruinen, der geborstene Fels, der verkrüppelte Baum: diese alle erzählen eine Geschichte. Die Anordnung des Mannigfaltigen aber, zunächst dessen, was Menschenhand schuf, ist nie malerisch, so lange sie beabsichtigte Symmetrie blos räumlicher Vertheilung oder eine systematische Aufstellung sehen läßt, für welche in den Begriffen der aufgestellten Dinge ein Leitfaden liegt; sie wird es erst, wenn die Lage jedes einzelnen Elementes zu jedem andern zufällig ist, und wenn dennoch das Ganze als

Product einer Handlung oder eines Ereigniſſes oder als Ausdruck der ſpecifiſchen Lebensgewohnheit eines in ihm hauſenden Geiſtes begreiflich iſt, der, von unzuſammenhängenden Antrieben bewegt, in ſeinen Rückwirkungen gleichwohl die Einheit ſeines Naturells bethätigt. Auf demſelben Grunde beruht das Maleriſche der Landſchaft. Nur ſie, das einzelne Bruchſtück der irdiſchen Natur, pflegt man überhaupt ſo zu nennen; das Ganze der Erde, das Planetenſyſtem, das Weltall, wenn es für ſie einen Standpunkt der Betrachtung gäbe, würde Niemand maleriſch finden; von ſo großer Höhe angeſehen, würde ſich die Geſetzlichkeit des Ganzen übermächtig hervordrängen und zu einem geringfügigen Beiſpiel derſelben jeder Einklang und jeder Contraſt zuſammenſchwinden, der uns ein feſſelndes Ereigniß ſcheint, ſobald wir uns in den engen Schauplatz vertiefen, welchen er ausfüllt. Erſt in ſolcher Nähe empfinden wir die Harmonie zuſammenſtimmender Umriſſe der Gegend als ein Glück und eine Schönheit, denn von hier aus erſcheint ſie als ein irgendwie gewordenes Wechſelverſtändniß von einander unabhängiger Elemente, nicht als ſelbſtverſtändliche und ewige Folge eines allgemeinen Geſetzes; erſt hier fühlen wir Gewalt und Eindruck der Gegenſätze und faſſen ſie als Ausdruck lebendiges Streites der Kräfte, denn wir ſehen das Ganze nicht, in welchem ſie im Voraus ausgeglichen ſind.

So ſucht denn unſere gewöhnliche Meinung das Maleriſche nicht in Geſtalten, Bewegungen und Anordnungen, die einem Begriffe oder Grundſatze mit logiſcher Genauigkeit, ohne Mangel und ohne undeutbaren Ueberſchuß, entſprechen; ſie ſieht es in ihnen allen erſt dann, wenn ſie eine Geſchichte ausdrücken, durch die ſie jenen Zielpunkten ſich in beſonderer Weiſe näherten oder von ihnen abgedrängt wurden. Geſchichte aber iſt in ihrem eigentlichſten Sinne nicht die folgerechte Entwicklung eines Keimes unter Bedingungen, die als adäquate Lebensreize für ihn abgemeſſen ſind; ſie begreift vielmehr das, was aus ihm wird, wenn

ſeinem immer gleichen Triebe eine unzuſammenhängende Reihe unberechenbarer Zufälle ſich entgegenwirft. Suchen wir daher das Maleriſche in dieſem geſchichtlichen Element, ſo iſt leicht erklärlich, warum ſo häufig erſt durch unbedeutende und zufällige Nebenzüge eine Geſtalt Bewegung oder Anordnung, deren weſentlichſte Bedeutung uns kalt laſſen würde, zu warmer maleriſcher Lebendigkeit aufgehöht wird.

Wir finden uns auf dieſelben Betrachtungen zurückgeführt, wenn wir die Grenze der maleriſchen Schönheit gegen die *plaſtiſche* ſuchen. Niemand wird das Nackte ganz der Malerei entziehen wollen, aber man fühlt leicht, daß hier ſeine künſtleriſche Verwendbarkeit durch Geberde, Situation und Umgebung bedingt iſt. Man ſpricht nie von einem maleriſchen Körper, obgleich von einer maleriſchen Geſtalt, indem man in die letztere Bezeichnung theils die Tracht und die Art ſie zu tragen, theils die augenblickliche Stellung mit einſchließt. Und ſelbſt die einfache Geberde iſt ſelten an ſich maleriſch; Körperbau, Haltung und Bewegung, die an einer Statue uns entzücken, machen in voller maleriſcher Reproduction einen ungleich leereren und kälteren Eindruck, als die einfache Umrißzeichnung, die uns nur anregt, die Geſtalt in das Statuariſche zurückzuüberſetzen. Während ich indeß bisher nur gedrängt zuſammenfaßte, was längſt allgemeingültige Erkenntniß iſt, werde ich auf lebhaften Widerſpruch, aber doch vielleicht auch auf einige Beiſtimmung rechnen können, wenn ich noch weiter gehe, und ſelbſt belebtere Gruppen nackter Körper eines unmaleriſchen Characters anklage, der nicht einmal immer durch eine ſonſt der Malerei anpaſſende Situation überwunden wird. Dieſem Spiele mit den typiſchen Vortrefflichkeiten des menſchlichen Körperbaues fehlt zu ſehr jenes Element des Geſchichtlichen, auf dem wir das Maleriſche beruhen fanden. Eine Geſtalt, die ſich nur ihrer elementaren Gattungsſchönheit erfreut und die Mittel ihrer Organiſation nur zu den einfachſten Wechſelwirkungen mit der natürlichen Außenwelt ver-

wendet, kann für die Sculptur ein sehr bedeutender, für die Malerei aber stets nur ein untergeordneter Gegenstand sein. Ich gestehe meine Barbarei ein, sehr wenig ästhetisches Interesse überhaupt, noch weniger specifisch malerisches in allen jenen Kampf- und Badescenen zu finden, die auch große Meister zur Schaustellung der mannigfachsten Variationen menschlicher Gattungsschönheit benutzt haben; und einmal im Zuge dehne ich dies Bekenntniß auf die meisten Gegenstände der antiken Mythologie aus; ja das Alterthum überhaupt, nicht eben, wie es vielleicht gewesen ist, aber so wie unsere Phantasie es sich reproduciren kann, scheint mir ebenso geschaffen für Plastik, wie unmalerisch überhaupt.

In dieser Empfindung bestärken mich nicht am wenigsten die Zeichnungen von Carstens, deren allgemeines ästhetisches Verdienst ich ebenso ungeschmälert anerkenne, als ihre heilsame Wirkung für die Wiederentwicklung des Formensinnes überhaupt; aber sie scheinen mir mehr eine Schule für den plastischen Styl, als eine Regeneration des malerischen. Mit welcher leeren Prätension sich diese ewig wiederkehrende Racenschönheit des menschlichen Geschlechts im Gemälde hervordrängen würde, zeigt vielleicht am deutlichsten der Entwurf zur Darstellung des goldnen Zeitalters. Alle diese nackten Gestalten, die sich hier, in unerquicklicher Enge übrigens, die um die Reinheit der Luft besorgt macht, durch einander drängen, haben keine Vergangenheit, keine Zukunft; Tag wie Nacht findet sie gleich thatlos wieder und ihre große Anzahl läßt sie nur um so mehr als Exemplare einer bevorzugten Thiergattung erscheinen, sich ergötzend an der Wärme der Natur, von der sie hervorgebracht und wieder verschlungen werden. Zum Theil freilich beruht die Leerheit dieser Darstellung auf diesem Gedanken eines goldnen Zeitalters selbst, der auch für die Sculptur schwer verwendbar sein würde; allein auch so belebte und meisterhaft componirte Gruppen, wie die Hadesfahrt des Megapenthes, vortrefflich für das Basrelief ge-

eignet, ſind maleriſch wenig wirkſam. Was der Menſch erfahren, und wie eigenthümlich er ſich durch das Leben geſchlagen, das kommt künſtleriſch brauchbar doch nur in dem Ausdruck der Phyſiognomie zum Vorſchein; denn hier allein werden die Spuren, welche Leiden und aufgenöthigte Gewohnheiten des Lebens zurückgelaſſen, durch die Kraft des Geiſtes ſichtbar veredelt. Der übrige Körper erfährt zwar auch dieſe Einwirkungen des Lebensganges, aber ſie bleiben hier theils unbeſtimmt und undeutbar, theils widerwärtig und gemein. Fehlt daher die characteriſtiſche Durchbildung des Kopfes, ſo macht die Gleichförmigkeit der nackten Geſtalt, die ſtets über die feinen Verſchiedenheiten dominirt, die einzelnen Figuren zu ähnlich und ſie erſcheinen faſt unvermeidlich als Racenexemplare; werden aber die Phyſiognomien individualiſirt, ſo überſchleicht den Beobachter die Neigung zu fragen: und dieſe würdigen und ausdrucksvollen Köpfe wußten nichts Beſſeres zu thun und zu erfinden, als dies elementare geſchichtsloſe Leben zu leben? Denn den vielförmigen geiſtigen Gehalt des Alterthums finden wir doch durch ſolche Gemälde weder ausgedrückt, noch ausdrückbar; wie auch immer dieſe Geſtalten ſich in ſtatuenhaften Stellungen vordrängen oder ſich heroiſch drapiren, ſie haben dennoch in der maleriſchen Darſtellung Nichts vor ſich und Nichts hinter ſich; ihr geiſtiger Horizont und die Summe ihrer Lebensintereſſen erſcheinen greifbar nicht ausgedehnter, als die der edleren Thiergattungen. Die antike Gewandung vervollſtändigt mehr dieſen unhiſtoriſchen Eindruck, als daß ſie ihn höbe; für die Sculptur wie geſchaffen verähnlicht ſie die verſchiedenen Geſtalten zu ſehr und erzählt eben um ihrer Einfachheit willen nie mit ſo wenigen beredten Zügen eine individuelle Lebensgeſchichte, wie die Lumpen eines modernen Bettlers oder die lächerliche Adjuſtirung eines verdrehten Originals. Ebenſo haben die mythiſchen Figuren zu wenig von den Kleinlichkeiten und Sorgen des Lebens erfahren, um im Kampf gegen ſie einen hinlänglich geſchichtlichen Character zu entwickeln; ob-

gleich ſie Eigennamen tragen, bleiben ſie doch, in dem ortloſen Aether einer imaginären Welt erzeugt, für unſere Einbildungskraft viel zu ſehr abſtracte Symbole allgemeiner Characterthypen und typiſcher Situationen.

Ich habe durch dieſe Bemerkungen nur unſere Gewohnheit zu bezeichnen geglaubt, Maleriſches und characteriſtiſch Geſchichtliches in enger Verbindung zu denken, und jenes zu vermiſſen, wo dieſes fehlt. Es fragt ſich nun, warum dies ſo iſt, warum die maleriſche Darſtellung dieſes individualiſirte Leben verlangt und nicht mit der allgemeineren Schönheit ſich begnügen kann, welche der Plaſtik zureichend, ja weſentlich iſt. Ich glaube den Grund hierfür nicht in der oft gelten gemachten Thatſache zu finden, daß die Plaſtik den Körper in allſeitiger Rundung wirklich darſtellt, die Malerei dagegen nur einen Schein ſeiner Realität auf einer Fläche erzeugt; etwas gezwungen erſcheinen mir die Deductionen, die hieraus die nothwendige Neigung der Malerei ableiten, die Geſtalt in handelndem Zuſammenhang mit ihrer Umgebung darſtellen. Die drei Dimenſionen, durch welche ſich das plaſtiſche Object des äſthetiſchen Genuſſes ausdehnt, könnten entſcheidend nur ſein, wenn der Taſtſinn dieſen Genuß zu vermitteln hätte; das beobachtende Auge nimmt dagegen auch die wirklich vorhandene Rundung der Bildſäule doch nur durch ein Flächenbild wahr, das wieder nur durch ein Spiel von Licht und Schatten ganz ebenſo wie das Gemälde auf Ausfüllung der Raumtiefe gedeutet wird. Daß die Statue ſich zum Theil umgehen läßt und von verſchiedenen Standpunkten verſchiedene Bilder gewährt, iſt ein nicht unwichtiger Vorzug des Reichthums, den die Plaſtik vor der Malerei voraus hat, aber die Schönheit des einen dieſer verſchiedenen Anblicke kann doch nicht davon abhängen, daß es neben ihm andere gibt. Der wirkliche Grund des in Frage ſtehenden Unterſchiedes, gleichfalls von Vielen ſchon angedeutet, ſcheint mir darin zu liegen, daß nur das Gemälde ſeine Figuren durch einen ihm ſelbſt angehörigen Hintergrund

vereinigt, den es zur Darſtellung einer realen rings um ſie ausgebreiteten Welt nicht blos benutzen kann, ſondern wirklich zu benutzen durch eine Art äſthetiſcher Scheu vor dem Leeren genöthigt wird. Durch die Gegenſtände, mit welchen ſie dieſen Grund füllt, und durch die unzähligen Beziehungen zwiſchen ihnen lockt die Malerei die Geſtalten aus ihrer Vereinzelung heraus und befähigt und zwingt ſie zugleich, ſich in Haltung und Bewegung, in Stimmung und Affect, in allen Theilen ihrer Erſcheinung überhaupt, an dieſe Welt und ihre bewegenden Motive anzuſchließen. Die Figuren der Plaſtik dagegen, einzelne oder Gruppen, ſtehen im Leeren; was ſie nicht durch die Linien ihrer Geſtalt oder durch die Wechſelwirkungen ausdrücken können, die ſie gegeneinander unmittelbar ausüben, Das alles iſt der plaſtiſchen Kunſt unzugänglich. Selbſt im Basrelief, deſſen Rückwand eine ſtoffliche Verbindung der Figuren herſtellt, läßt ſich um techniſcher Schwierigkeiten, namentlich der Perſpective willen, doch nur eine ſchematiſche und ſymboliſche, nie eine realiſtiſch volle Darſtellung der Bedingungen geben, durch welche die umgebende Welt die in ihr geſchehenden Ereigniſſe erklärlich macht. Wo die Malerei dieſe Vortheile ihres Hintergrundes nicht vollſtändig ausnützt, da nähern ſich ihre Werke bald mit Einbuße des Maleriſchen, bald ohne Tadel dem ſtatuariſchen Character wieder an. Den erſten Fall erläutern viele alte Kirchenbilder, welche abſichtlich durch iſolirenden Goldgrund die Geſtalten vor der Wechſelwirkung mit der irdiſchen Welt zu bewahren ſuchen; der zweite findet ſich, um zu erwähnen, was mir beifällt, in Gerards blindem Beliſar, in Murillo's Madonna in Dresden, in Raphaels unvergleichlicher Madonna mit dem Fiſch, einer Gruppe, deren Zeichnung faſt ohne Aenderung ſich in das ſchönſte ſtatuariſche Werk umdeuten ließe. So würde die Beachtung eines ſehr einfachen Umſtandes uns die Grenzlinie erklären, die in den verſchiedenſten Ausdrucksweiſen und Formulirungen die deutſchen Aeſthetiker einſtimmig zwiſchen Plaſtik und Malerei

gezogen haben: Zuſammenſchluß des Lebendigen in ſich ſelbſt, Bevorzugung der einfachen und ewigen typiſchen Charactere, Wahl der Situationen, die zu ihrer Begreiflichkeit empiriſcher Umſtände der Außenwelt nicht bedürfen, ſchien ihnen allen das Princip der bildenden Kunſt; Oeffnung des Geiſtes für die umgebenden Bedingungen des Daſeins, Heraustreten des Idealen aus der Ortloſigkeit des Verſunkenſeins in ſich ſelbſt in die Wirklichkeit, characteriſtiſche Entwicklung durch die erregenden Motive, welche dieſe darbietet, war der weſentliche Grundgedanke der Malerei. Wie der Reichthum des Darſtellbaren ſich zwiſchen beide Künſte vertheilt und jede ergreift, was der andern unfaßbar bleibt, iſt nicht minder oft bemerkt worden. (Vergl. die eingehende Betrachtung Viſchers, unter andern Stellen Aeſth. III. S. 592 ff.)

Ich habe der Farbe nicht gedacht. Wer in ihr einen weſentlichen Unterſchied der Malerei von der Plaſtik fände, würde ſich wenigſtens nicht in durchgängigem Einverſtändniß mit der antiken Kunſt befinden, und wohl auch nur mittelbar Recht haben. Den Werth der Farbe pflegen die Maler einfach auf ihr Gefühl zu gründen: ſie erfreue des Menſchen Herz; die wiſſenſchaftliche Aeſthetik hat meiſtens zur Motivirung dieſes Werthes von den Speculationen der idealiſtiſchen Naturphiloſophie Gebrauch gemacht; als der ſichtbare Geiſt, als zweite Potenz des im Realen ſich entwickelnden Abſoluten, ſchien das Licht mit ſeinen Kindern, den Farben, durch ſeinen Eintritt in die Darſtellung einen neuen Zweig der Kunſt mit dialektiſcher Nothwendigkeit und im Gegenſatz zur Plaſtik zu begründen, die mit dem ſchweren Stoffe ſchaltet. Es iſt gewiß manches Wahre hieran, aber es wird erdrückt durch das Uebermaß tiefſinniger Begründung. Laſſen wir jeden Gedanken über den ſpeculativen Begriff des Lichtes dahingeſtellt und halten uns an das, was es für die lebendige Auffaſſung der Dinge leiſtet, ſo verdanken wir allerdings ihm allein die Eröffnung einer Welt vor unſerem Bewußtſein, in der auch das Entfernte in ſeiner Realität vor uns prangt, ohne daß wir

nöthig hätten, uns ſeines Daſeins durch Taſten zu verſichern und durch den Widerſtand, den es unſerer Thätigkeit leiſtet. Alles iſt jetzt da, ſcheinbar auch ohne auf uns zu wirken, denn wer weiß etwas von den Strahlen, die uns das Erſcheinen der Dinge vermitteln? Und nicht nur alle zuſammen hebt das Licht die Dinge aus der Nacht des Nichtſeins in den Tag der Wirklichkeit; unmittelbar ſcheint es uns zugleich in den Farben die characteriſtiſche Weſenheit jedes einzelnen hervorzulocken, und rückt durch ſeine Schwächungen, Zurückwerfungen und Schattirungen die verſchiedenen an ihre zukommenden Stellen einer räumlichen Tiefe, die nun erſt vor uns deutlich aufgeht. Denn in der That haben diejenigen Recht, die behaupten, daß erſt die Malerei über alle drei Dimenſionen des Raumes gebiete, wenn ſie auch, was ſehr unweſentlich iſt, dieſe äſthetiſche Illuſion durch eine wirklich nur flächenförmige Darſtellung hervorbringt. Die Plaſtik, obwohl zu ihrem Werke alle drei Dimenſionen benutzend, vermag dies nicht; ſie läßt in ihren einzelnen Figuren die Beziehung auf eine unendliche Ausdehnung der Welt in völliger Ortloſigkeit des Dargeſtellten untergehn und macht ſich im Basrelief die Darſtellung der ſcheinbaren Raumtiefe eben gerade durch Benützung der wirklichen unmöglich.

Man verſteht hieraus leicht den Werth des Lichtes für die Malerei. Es iſt ihr nicht darum weſentlich, weil es für den Beobachter die Auffaſſung des ganzen Gemäldes in anderer Weiſe als die einer Statue vermittelte, ſondern darum, weil es ſelbſt oder ſeine Wirkungen, im Gemälde mitdargeſtellt, den wirkſamſten Beſtandtheil jener Außenwelt bildet, auf welche die Malerei ihre Geſtalten beziehen muß. Denn das Licht iſt das Element, das Alles in gegenſeitige Verbindung bringt, jedes an jedem andern widerſcheinen läßt und mit ſeinem Spiel die vereinzelten Dinge aus ihrer Vereinſamung reißt, jedem ſeine Stellung zu jedem anderen beſtimmend. Eine Statue läßt ſich beleuchten, und es mag reizende Wirkungen geben, wenn das an

ſich überirdiſche und ortloſe Ideal, das ſie darſtellt, von dem geiſterhafteſten Elemente einer Wirklichkeit, der es nicht angehört, leiſe berührt wird; aber die plaſtiſche Darſtellung eines beleuchteten Gegenſtandes, auch wenn ſie techniſch denkbar wäre, würde ein äſthetiſcher Widerſpruch ſein; was *als* beleuchtet dargeſtellt wird, iſt nothwendig Theil der wirklichen Welt, denn nur von ihr aus und durch Wechſelwirkung mit andern Beſtandtheilen derſelben kann es dieſes Licht empfangen, nur in beſtimmter Richtung, da oder dorther, nur in beſtimmter Intenſität und Färbung; lauter Umſtände, für die nicht in der eignen Bildung der Geſtalt, ſondern nur in ihrer Beziehung auf eine umgebende Mitwelt die entſcheidenden Bedingungen liegen. So ſchließen ſich auch Lichtſpiel und Farbe als Mittel der Malerei dem Character des Geſchichtlichen an, den wir dieſer Kunſt weſentlich fanden; ſie drücken beide die wandelbaren Eigenſchaften aus, die den Dingen im Conflict mit einander entſtehen und die veränderlichen Ereigniſſe, die an ihnen und zwiſchen ihnen geſchehen. Aber indem der Malerei durch die Macht dieſer Mittel ſich ein unüberſehliches Gebiet öffnet, das der Sculptur verſchloſſen blieb, verſagen ſich ihr folgerecht auch die Gegenſtände, die dieſer am meiſten angemeſſen waren.

Einer vorzüglichen Abhandlung, welche Ad. *Teichlein* ſeiner Schrift über Louis Gallait und der Malerei in Deutſchland (München 1853) angehängt hat, entlehne ich die folgende Stelle, die von der kunſtgeſchichtlichen Gewohnheit, alle vollendeten großen Thatſachen auch für gerechtfertigt zu halten, in erfreulicher Weiſe abweicht: „Grade am menſchlichen Leibe, an welchem die feinſte Farbenbrechung ſich erſchöpft, erfahren wir am deutlichſten die ſinnlich oberflächliche Natur der Farbe, und daß die Malerei, wenn ſie dies ihr ſpecifiſches Kunſtmittel nicht zum ſinnigen Ausdruck einer Stimmung zu gebrauchen oder dem Ausdruck eines höhern Inhalts unterzuordnen weiß, nothwendig in den mehr oder minder bemäntelten Mißbrauch des unkünſtleriſchen

Sinnenkitzels verfällt. Die Koloriſten der klaſſiſchen Epoche, insbeſondere die Venetianer, ſuchten den reinen Kunſtwerth der menſchlichen Geſtalt dadurch zu garantiren, daß ſie an ihr und an dem Hintergrund die ſinnliche Oberflächlichkeit der farbigen Erſcheinung in die generelle Stimmung ihrer Naturanſchauung, in den ſittlichen Ernſt der Haltung vertieften. Hierin liegt der Grund ihres tieferen Colorits, nicht in materiellen Gründen der Oelmalerei. Ihre Größe beſteht darin, daß ſie die Malerei in ihrem eigentlichſten Lebenselement, der Farbe, auf die höchſte Stufe erhoben, indem ſie einen Styl des vollendeten Colorits ſchufen. Inſofern ſie dieſen auf die maleriſche, d. h. characteriſtiſche und individuelle Form, die bekleidete menſchliche Geſtalt anwandten, gelang es ihnen auch vollkommen, dieſelbe auf den Gipfel der Kunſt zu erheben. Auf dieſem Weg ſchufen ſie die ewigen Vorbilder der Portraitmalerei und eines großartigen Genre. Allein in Anſehung des Nackten reichte, ſelbſt eine tizianiſche Venus nicht ausgenommen, auch der Ernſt ihrer Haltung, die Nobleſſe ihrer Geſtalten nicht hin, die gemalte Darſtellung der Leibesſchönheit auf die ſittliche Höhe der Antike zu heben. Selbſt in ihren Werken erloſch trotz aller Vollendung des maleriſchen Styls der ſinnliche Funke nicht, welcher ein für allemal in der farbigen und individuellen Darſtellung menſchlicher Leibesſchönheit fortglimmt."

So erwächſt für die Malerei mit der Möglichkeit auch die Verpflichtung, von der iſolirten Darſtellung der einfachen Schönheit des Natürlichen abzuſehen und ſie zum Mittel für die Erſcheinung eines geiſtigen, nicht blos ſeeliſchen Inhalts, eines gedankenhafteren Idealen zu verwenden. Sie nähert ſich hierdurch dem Gebiete der Poeſie und fordert auf, nun auch von dieſem das ihrige abzugrenzen. Leſſing hat dies zuerſt mit dem wiſſenſchaftlichen Sinn des Aeſthetikers verſucht, doch haben ſeine denkwürdigen Betrachtungen mehr hervorgehoben, worin die Poeſie mit der Malerei nicht wetteifern darf, weniger gezeigt, welcher

Theil jener idealen Welt ausſchließlich maleriſcher Beſitz ſei. Dies vielleicht in der Ueberzeugung, daß keine Gattung des Poetiſchen als Gattung von dem Gebiete der Malerei ausgeſchloſſen ſei, für jede aber ſich eine formell eigenthümliche Darſtellungsweiſe aus der Natur und den Unterſchieden beider Künſte entwickle.

Die Malerei bilde Körper mit ihren Eigenſchaften ab; Handlungen nur durch künftige oder vergangene Veränderungen, die ſie aus der gegenwärtig dargeſtellten Form und Stellung ihrer Geſtalten errathen laſſe; die Poeſie ſchildere unmittelbar das Werden und Geſchehen, die Handlung; Dinge aber nur andeutungsweiſe durch Handlungen. Dieſer letzte Satz drückt nicht ganz genau den richtigen Gedanken aus, deſſen Conſequenzen Leſſing ſo vortrefflich zog. Die Poeſie, Worte der Sprache benutzend, ſetzt voraus, daß die Nennung jedes Namens die Vorſtellung des bezeichneten Gegenſtands ſo erwecke, wie ſie in unſerer Erinnerung überhaupt mit ihm verknüpft iſt, nämlich deutlich genug, um den Gegenſtand von andern zu unterſcheiden, aber keineswegs in allen Einzelheiten ihres Inhalts ſo beſtimmt, daß ſie unſerer Phantaſie nur ein individuelles Bild und nicht die Wahl zwiſchen vielen verſtattete. Denn Sprache bezeichnet nur das Allgemeine der Dinge und ihr Schema; das Individuelle leiſtet nur die Anſchauung. Mit ſolcher Andeutung des Bezeichneten kann ſich nun die Poeſie häufig begnügen, denn Sinn und Bedeutung des Geſchehens und der innern Zuſammenhänge, die ſie mit Vorliebe darſtellt, verlieren gewöhnlich nicht zu viel durch die blos ſchematiſche Angabe der Beziehungspunkte, zwiſchen denen ſie ſtattfinden. Wo dagegen die Schilderung der Dinge ſelbſt von Werth für ſie iſt, beginnen ihre Schwierigkeiten. Will ſie den Gang der Handlung nicht aufhalten, ſo kann ſie aus der Menge unbeſtimmt gelaſſener Merkmale, die in dem allgemeinen Namen des Dinges liegen, nur ſehr wenige ausdrücklich hervorheben, auf deren raſche Einzeichnung in das vorgeſtellte Schema deſſelben ſie rechnen kann. Und dies iſt Leſ-

ſings Geſetz von der Sparſamkeit der malenden Prädicate in der Poeſie. Für Ein Ding habe gewöhnlich Homer nur Einen Zug; das ſchwarze Schiff, oder das hohle oder das ſchnelle Schiff, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schiff; weiter gehe er in die Schilderung nicht ein. Wo dagegen Motive zu ausführlicher Beſchreibung ſind, verwandle der wahre Dichter die bloße Zuzählung von Eigenſchaften in die Darſtellung einer Reihenfolge von Handlungen, durch die ſie vor unſerm Auge entſtehen.

Ueber Grund und Wirkſamkeit dieſer vortrefflichen Regel kann noch Zweifel ſein. Wenn nicht des Helden Kleidung geſchildert wird, ſondern er ſelbſt, wie er ſie ſtückweis anlegt, warum wird dann das gewünſchte Bild deutlicher? warum die Verknüpfung des Mannigfachen leichter, obgleich deſſen hier mehr iſt, als in der bloßen Aufzählung der Eigenſchaften liegen würde? Darauf möchte ich zuerſt antworten, daß zwar hier, aber nicht in allen ſcheinbar ähnlichen Fällen dieſer Erfolg erreicht, vielleicht nicht einmal geſucht wird. Wenn Homer auch den Schild des Achill durch Hephäſtos Schmiedekunſt vor uns entſtehen läßt, ſo bildet ſich doch keine andere Geſammtvorſtellung, als die eines reichgeſchmückten Werkes überhaupt; die einzelnen Bilder werden klar; daß es ihre Anordnung nicht wird, beweiſen die Meinungsverſchiedenheiten über die richtige Nachzeichnung derſelben. Dennoch ziehen wir mit Leſſing Homers Darſtellung der Virgiliſchen Nachahmung vor, die am Schild des Aeneas die fertigen Theile nach einander aufzählt. Aber den Faden der Handlung, durch den Homer ihre Erwähnung verknüpft, möchte ich einestheils unabhängig von weitern Kunſtzwecken aus der Vorliebe erklären, mit der überhaupt der epiſche Dichter nicht Dinge, ſondern die Art malen will, wie Menſchen mit ihnen umgehen; ſein Intereſſe hört auf, wo Niemand iſt, der handelt. Anderntheils aber würde ſelbſt der Dienſt, den dieſe Aneinanderreihung von Handlungen als techniſcher Kunſtgriff dem Beſchreiben leiſtet, mittelbar auf denſelben Geſichtspunkt zurückzuführen ſein.

Denn deutliche Beſchreibung iſt eine Anweiſung, Vorſtellungen in beſtimmter Reihenfolge zu verknüpfen, die zuerſt, die den Umriß des Ganzen oder den erſten Anſatzpunkt der folgenden bilden, dann die andern, wie jede durch eine angebbare Operation des Conſtruirens in unzweideutiger Richtung an die früheren anzuſchließen iſt. Es ſind alſo immer auch hier verſchiedene, in beſtimmte Reihe geſtellte Handlungen, durch welche die Beſchreibung zum Ziel führt, aber Handlungen der räumlichen Conſtruction, die unſere Phantaſie an dem Bilde des Gegenſtands ausführen ſoll, nicht ſolche, die am Gegenſtande ſelbſt vorgehen oder an ihm vollzogen werden. Dies Verfahren genügt der Geometrie, nicht der Poeſie. Denn zuerſt ſind die Formen der wirklichen Gegenſtände zu verwickelt, um uns auf dieſem Wege zum Ziele kommen zu laſſen; pflegt doch ſelbſt eine geometriſche Conſtruction erſt deutlich zu werden, wenn man die anbefohlenen Operationen eine nach der andern durch wirkliche Zeichnung fixirt. Wir kürzen beträchtlich ab, wenn wir an die Stelle der bloßen Denkhandlungen, durch welche das Bild der Sache entſtände, die wirklichen Thätigkeiten ſetzen, aus denen ſeine eigne Geſtalt in der That entſpringt. Wenn Achill ſeine Lanze ſchwingt, ſo gibt dies einzige Zeitwort die klarſte Anſchauung einer Bewegungsform, die wir mit unendlicher Mühe kaum deutlich machen würden, wenn wir unſerer Phantaſie zumutheten, erſt gewiſſe Lagen der Lanze einzeln zu conſtruiren, und ſie dann in das Bild einer veränderlichen Geſammtbewegung zu vereinigen. Daſſelbe leiſtet jeder andere Name eines wirklichen Thuns und Leidens, daſſelbe noch mehr eine Reihenfolge vieler. Wir wiſſen aus Erfahrung, in welcher Weiſe beſtimmte Thätigkeiten beſtimmte Objecte geſtalten und umgeſtalten, und bezeichnen deshalb durch die Handlung den herauskommenden Erfolg viel kürzer und mit viel mehr prägnanten Nebenzügen, als durch directe geometriſche Beſchreibung. Dieſe Deutlichkeit wird durch einen zweiten Umſtand unterſtützt. Beſchreib-

ung des Fertigen kann von jedem Punkt aus und nach beliebiger Richtung fortgehn; selten findet ſich in ihm ein Beſtandtheil, der noch objectiv vor den andern den Vorzug eines natürlichen Anfangspunktes hätte. Anders, wenn wir die bloße Angabe des vorhandenen Thatbeſtandes durch eine genetiſche Definition erſetzen; indem wir den Gegenſtand entſtehen laſſen, verknüpfen ſich ſeine Merkmale in dieſer durch einſehbare ſachliche Gründe bedingten Reihenfolge deutlicher und feſter; ganz wie auch das judiciöſe Memoriren, nach dem Ausdrucke der Pſychologie, hierin dem blos mechaniſchen überlegen iſt, oder wie man leicht eine Melodie, ſehr ſchwer eine Reihe einander leiterfremder Töne behält. Zu dieſem techniſchen Vortheil der von Leſſing empfohlenen Beſchreibung durch Handlungen kommt noch ein künſtleriſcher Grund ihrer Bevorzugung. Poeſie iſt nicht Abbildung der Dinge, ſondern Offenbarung ihres Werthes und des Glückes, das ſie in ſich ſelbſt empfinden oder empfindenden Weſen verſchaffen. Deswegen läßt ſchon die gewöhnliche Rede die Theile der Landſchaft ſelbſthandelnd erſcheinen; der Fels ſtrebt empor, das Thal lehnt ſich an ihn, der Himmel wölbt ſich darüber; lauter Ausdrücke von nicht blos graphiſcher Bedeutung; ſie dichten alle in das Unlebendige den Genuß des Gemeingefühls hinein, das die von ihnen bezeichneten Thätigkeiten dem Lebendigen gewähren. Und eben deswegen läßt Homer den Agamemnon die Kleidung Stück für Stück anthun: „das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die ſchönen Halbſtiefeln, den Degen;“ jedem Stück und jeder Bewegung, durch die es angelegt wird, fühlen wir das kleine Element des ſinnlichen Genuſſes nach, das durch ſeine Berührung mit dem Körper dem Gemeingefühl zuwächſt, und das am lebhafteſten iſt im erſten Augenblick ſeiner Entſtehung. Dies alles ginge verloren, wenn Homer von allen dieſen Stücken ſagte: Agamemnon hatte ſie an.

Was aber aus dem eben erwähnten Unterſchied der Poeſie und der Malerei für die letztere folgt, hat Leſſing wenig ent-

wickelt. Es ist nicht ganz zutreffend, die zeitliche Aufeinanderfolge, durch welche die Poesie nachbildet, der Gleichzeitigkeit des malerisch Dargestellten entgegenzusetzen. Die Poesie muß ja darauf rechnen, daß die Vorstellungen, welche sie nach einander freilich weckt, doch in der nachsinnenden und nachgenießenden Erinnerung in einer Art von Gleichzeitigkeit überblickt werden können, die ein beziehendes Hin- und Hergehen der Gedanken zwischen ihnen nach willkürlichen Richtungen gestattet. Nur so ist ja das Ganze eines poetischen Werks genießbar, dessen einzelne Theile uns beim Lesen oder Anhören successiv zugezählt werden. Wenn nun der poetische Eindruck dennoch häufig ganz und gar von der Wortstellung abhängig scheint, so beweist dies nur, daß durch die Ordnung dieser ersten successiven Erregung der Gedanken eine gewisse ästhetische und unzeitliche Form ihrer wechselseitigen Abhängigkeit von einander, eine Werthabstufung ihres Gewichts festgestellt ist, welche immer dieselbe bleibt, auch wenn die successiv hervorgerufenen Eindrücke von der Erinnerung später in ganz anderer Reihenfolge wieder durchlaufen werden. Die Poesie will uns also nicht sowohl successive Anschauungen, sondern eine Anschauung des Successiven bringen, und bedient sich der ersteren nur, um den Augepunkt fest zu bestimmen, aus welchem die innere Gliederung des letztern am Vortheilhaftesten zu betrachten ist. Die Malerei anderseits stellt zwar das Mannigfache zugleich dar, aber sie kann doch nicht machen, daß wir es zugleich wahrnehmen. Auch sie kann doch nur durch die räumliche Gruppirung ihres Mannigfachen und durch die Abstufung der Beleuchtung die bleibende innere Systematik ihres Gegenstandes, den relativen Werth, die Ueber- und Unterordnung der Theile feststellen, muß aber dem wandernden Blicke erlauben, willkürlich die Ordnung zu wechseln, in welcher er sich dieser Gliederung erinnern will. Es ist Analogie in diesem Verfahren beider Künste, aber allerdings ein bleibender Unterschied: durch die Reihenfolge ihrer wirklich successiven Eindrücke sucht die

Poeſie eine objective Gliederung des Succeſſiven vorzuſchreiben; die Malerei wendet ihre wirklich gleichzeitigen Eindrucksmittel zu ſucceſſiven Eindrucksreihen ſo an, daß ſie die Gliederung eines durch dieſe zu erfaſſenden gleichzeitigen Mannigfachen feſtſtellt.

Es folgen hieraus manche kleine Kunſtregeln, deren Andeutung genügt. Nicht weil die Poeſie durch Succeſſives malt, ſondern weil ſie eine Reihenfolge im Inhalt darſtellen will, kann ſie vorübergehend Einzelheiten hoch betonen, die von ſelbſt ſich ſpäter dem Ganzen des Eindrucks unterordnen. So konnte, wie Leſſing bemerkt, Virgil die Köpfe der Schlangen weit über das Haupt des Laokoon emporſchießen laſſen, aber nicht der Bildhauer und der Maler. Und ſo noch manches, was ſich auf die Wahl des günſtigen Augenblicks der maleriſchen Darſtellung bezieht. Auch das Häßliche, das Widerwärtige und Ekelhafte glaubte Leſſing in der Poeſie darum nicht ganz unzuläſſig, weil ſie raſch darüber hingehen kann; die Malerei dagegen müſſe es meiden, weil es in breiter wirklicher Darſtellung unerträglich werde. Rumohr tadelt ſpöttiſch dieſe Bemerkung als Beweis künſtleriſcher Unkenntniß; ein Blick auf holländiſche Genrebilder zeige, wie grade die Malerei dem Gemeinen und Widerwärtigen eine gewiſſe untergeordnete Schönheit gebe, während es in blos redender Darſtellung durchaus gemein bleibe. Weder die eine noch die andere Anſicht läßt ſich aber allgemein feſthalten. Das Wahre liegt in dem was Leſſing bemerkte: die Poeſie ſchildert allerdings zunächſt Geſchehen und Handlung; die Subjecte aber und die Nebenbedingungen und Umſtände dieſes Handelns und Geſchehens erwähnt ſie nothgedrungen mit Kargheit; ſie hebt an jedem Dinge und jeder lebendigen Geſtalt immer nur die ſpeciellen Züge hervor, welche für das Verſtändniß des Moments und des inneren Zuſammenhangs ganz unentbehrlich, aber ſehr ſparſam und höchſt unvollſtändig die andern, die zwar entbehrlich ſind, aber ſehr hülfreich ſein würden, um das allſeitige Verwachſenſein des Handelnden in dieſe Umſtände und das eigenthümliche Colorit zu

bezeichnen, das um deswillen auch auf die Handlung fällt. Dieſe ganze Breite ſteht der Malerei zu Gebot, die ganze vielſtimmige Harmonie, welche den melodiöſen Fortſchritt des Geſchehens in jedem gewählten Augenblick erſt vollſtändig lebendig macht, dafür aber freilich auf dieſen Augenblick und auf die Erinnerungen und Erwartungen beſchränkt iſt, die er unmittelbar anregt. Hierauf beruht ja alles Bedürfniß maleriſcher Illuſtration erzählter Ereigniſſe. Und nun iſt leicht zu ſehn, daß in Bezug auf Gemeines und Widriges Alles auf den vernünftigen Gebrauch der beiderſeitigen Kunſtmittel ankommt. Dieſelben Trivialitäten, die in der Poeſie in der That höchſt trivial bleiben, können noch immer erträgliche Gegenſtände der Malerei ſein; ſie werden hier veredelt durch Hinzufügung aller der menſchlichen Eigenſchaften, ohne die auch der gemeine Character doch nicht beſtehen kann, die aber alle von der Poeſie übergangen werden. Unter verſtändigen Händen erſcheinen daher meiſtens ſatiriſch gezeichnete und komiſche Figuren der Poeſie nobler im Bilde, als wir ſie nach der Darſtellung des Dichters erwarteten, die Situationen edler, da ſie doch immer in derſelben Welt vorkommen, die auch das Schöne enthält, während das unvorſichtige Dichtwerk wenigſtens uns dieſe Zugehörigkeit leicht verdeckt und das Gemeine auch überhaupt in einer gemeineren Welt geſchehen zu laſſen ſcheint. Dies meinte Ruhmor, und mit Recht; aber es bedarf keines Wortes, um auch Leſſing ſein Recht zu geben; die Malerei ſelbſt hat dafür durch zahlreiche breite Darſtellungen des Widrigen und Gräßlichen geſorgt, über deſſen Abſchreckendes nur die Poeſie leicht hingleiten könnte.

Um dieſe Breite und Allſeitigkeit der Erſcheinung des Geiſtes und ſeiner Handlungen im Sinnlichen laſſen ſich alle die übrigen Unterſchiede gruppiren, die man ſonſt zwiſchen Malerei und Poeſie gefunden hat. Ich bin weitläuftig über dieſe Grenzbeſtimmungen geweſen, weil der äſthetiſchen Theorie alle die kleinen Betrachtungen von beſonderem Werth ſein müſſen, in

welchen es gelingt, den Eindruck der Kunſtwerke auf die einfachſten und klarſten Verhältniſſe zurückzuführen. Nur in unbeträchtlichem Maße iſt dies überhaupt bisher möglich. Auch die Naturwiſſenſchaft beherrſcht ja nur wenige Theile ihres Gebietes ſo erfreulich, daß ſie die Erſcheinungen auf ihre letzten zuſammenſetzenden Elemente und Bedingungen zurückführen kann; ſchon wo wir von Elaſticität ſprechen und auf ſie Anderes gründen, benutzen wir als Erklärungsmittel ein Verhalten, deſſen völliges Verſtändniß ſelbſt noch der Schwierigkeiten genug begegnen würde; der Arzt aber, der mit Beſorgniß dem Verlauf einer Krankheit wegen des ungünſtigen Standes der Kräfte entgegenſieht, würde in Verlegenheit ſein zu ſagen, an welchen Elementen des Körpers dieſe Kräfte haften, nach welchen Geſetzen ſie wirken und wie ſie der Krankheit ſich entgegenſtemmen könnten. Niemand behauptet deswegen, daß alle dieſe Worte leere Worte ſind; ſie bezeichnen freilich nicht vollkommen einfache Elemente des Geſchehens, aus denen dieſes ſelbſt auf exacte Weiſe begreiflich würde, aber ſie faſſen doch gewiſſe *Gewohnheiten* des Geſchehens zuſammen, deren Vorkommen die Erfahrung verbürgt, und die man zur Grundlage weiterer Ueberlegungen nehmen muß, wo die Verwicklung der Sache endgültige Zergliederung in das Einfache nicht möglich macht. Der complicirte Eindruck zuſammengeſetzter Kunſtwerke bringt uns immer in dieſen Fall. Um uns über ihn Rechenſchaft zu geben, müſſen wir Standpunkte benutzen, zu deren bloßer Bezeichnung ſchon verlangt wird, daß diejenigen, welche einander verſtändigen wollen, über eine Menge undefinirbarer Vorausſetzungen ſtillſchweigend einig ſind. Sie ſind es in der Regel nicht, und das gewöhnliche Schickſal von Unterhaltungen über die Anforderungen, die der *Geiſt* einer beſtimmten Kunſt erhebt, beſteht darin, daß über jeden einzelnen Begriff und jeden Geſichtspunkt, der zur Beweisführung herangezogen wird, ſich endlos nach rückwärts Meinungsverſchiedenheiten erheben. Sie pflegen zuletzt

durch ein Compromiß beſchwichtigt zu werden, und den Streitenden bleibt das deutliche Bewußtſein, zwar vielleicht über den Eindruck eines einzelnen Kunſtwerks ſich in Uebereinſtimmung zu befinden, über die allgemeinen Principien aber einander unverſtändlich oder unverſtanden geblieben zu ſein.

Ich mache dieſe Bemerkung erſt hier, obgleich ſie von aller Kunſt gilt, weil doch ähnliches Staubes nirgends ſo viel als über Malerei aufgerührt worden iſt. Und doch nicht Staubes allein; im Gegentheil iſt anzuerkennen, daß unſere überaus reichhaltige Kunſtkritik des Schönen, Vortrefflichen und tief Anregenden ſehr viel beſitzt. Nicht einmal durchaus möchten wir ſie formell anders wünſchen als ſie iſt; denn Genuß der Kunſt und Nachdenken über ihn muß ein Stück Leben bleiben, und das kunſtkritiſche Urtheil verlöre an Intereſſe, wenn es in der Weiſe eines mathematiſchen Satzes ſich beweiſen lernen und herſagen ließe, und wenn man ihm nicht das Ringen nach Klarheit anſähe, durch welches die eigenſte Natur der Perſönlichkeit den ganzen Gehalt der dargebotenen Anſchauung eben ſich zu eigen machen möchte. Indeſſen bleibt doch wahr, daß überall, wo „die Auffaſſungen“ beginnen, die Wiſſenſchaft vorläufig aufgehört hat, und die Geſchichte der Aeſthetik kann aus einem Chaos einander mißverſtehender Meinungen nur einige leidlich ſichergeſtellte Brücken zum Einverſtändniß hervorheben.

Auf ſehr anſchauliche Weiſe führen uns in den Streit der Anſichten die Eingangskapitel zu C. F. v. Rumohrs italiäniſchen Forſchungen (Berlin 1827), ſo anſchaulich, daß ſelbſt auf die Darſtellung des geiſtreichen Kunſtkenners etwas von der Undeutlichkeit ſeines Objects übergeht. Die erſte Frage, die auch uns die erſte ſein mag: ob die bildende Kunſt die Natur nachahmen oder idealiſiren ſoll, beantwortet er mit Entſchiedenheit dahin, der Künſtler ſolle von dem titaniſchen Vorhaben abſtehen, die Naturformen zu verherrlichen und zu verklären; die Natur bilde das Schöne in einer Herrlichkeit, welche die Kunſt nie er-

reichen könne. Aber freilich sie bilde es nicht überall; sie biete ganzen Völkern nur ihre Kehrseite dar; diese müssen sich bemühen, sie auch von Antlitz kennen zu lernen; ebenso sei es thöricht, von der Natur zu verlangen, daß sie jedesmal genau diejenige Schönheit verwirkliche, die der Künstler zum Ausdruck einer bestimmten Intention verlangt. Was bleibt also übrig, als daß er doch idealisire? denn unmöglich kann er darauf beschränkt werden, nur die schönen Formen zu porträtiren, die er findet, und nur die Situationen zu malen, für welche die Natur ihm die zupassenden ausdrucksvollen Formen liefert. Ohnehin, schon indem er auswählt, und eine Form als schöne der andern als unschöner vorzieht, idealisirt er doch und mißt beide an jener berühmt gewordenen „Idee in seiner Einbildungskraft", deren Bedeutung bei Raphael Rumohr nicht überzeugend hinwegzudisputiren sucht. Es bleibt also doch von dieser Ueberlegung als Resultat nur die Mahnung zur Bescheidenheit gegen die Natur; sie erreicht allerdings alles Schöne zuerst, und wo sie es thut, am vollkommensten; aber der idealisirende Trieb kann nicht Unrecht haben, wenn er die eine Gestalt, welche ihm die Natur darbietet, nach der Regel, die ihm dieselbe Natur in unzähligen anderen als Regel ihres eignen Bildens kennen gelehrt hat, ausdrücklicher seinem besonderen Zwecke gemäß gestaltet. Vorüber sind jedenfalls wohl die Zeiten, gegen deren Vorurtheil Rumohr kämpft: man idealisirt nicht, um „die Natur" zu verschönern, sondern um eine Form, in der ein beizubehaltender interessanter Character sich theilweis zum Nachtheil der Harmonie entwickelt hat, eben auf diese Forderungen der Natur und die nur aus ihr bekannten Gesetze der höchsten Schönheit zurückzuführen.

Im Ganzen aber verliert dieser untergeordnete Zwiestreit eine wesentlichere Frage aus den Augen. Was wollen oder was sollen die wollen, welche von der Kunst Nachahmung der Natur wollen? Verdopplung der Natur? oder Nachahmung in der Absicht, daß sie Nachahmung bleibe, und dadurch auf der andern

Seite etwas gewinne, während ſie auf der einen einbüße? Da die Malerei Gegenſtände nicht verdoppeln kann, ſo wird auch ihre Abſicht nur die zweite ſein. Göthe hat bei Gelegenheit einer Zuſchauermenge, die in den Logen eines deutſchen Theaters gemalt worden war, ſich über dieſe Dinge vortrefflicher geäußert, als die ſchwerlich löbliche Veranlaſſung werth war. (Ueber Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit der Kunſtwerke. W.W. 1840. Bd. 30.) Er unterſcheidet Kunſtwahres vom Naturwahren völlig; nur dem ganz ungebildeten Zuſchauer könne ein Kunſtwerk als Naturerzeugniß gelten; der Sperling, der die gemalten Weintrauben anpicke, beweiſe nicht die Vortrefflichkeit der Malerei, ſondern ſeine Spatzennatur, ſo wie der Affe die ſeinige, als er die abgebildeten Käfer einer Naturgeſchichte fraß. So verlange der ungebildete Liebhaber Natürlichkeit des Kunſtwerks, um es nur auch auf natürliche, oft rohe und gemeine Weiſe genießen zu können. Der gebildete verlange nur Illuſion und Schein der Wahrheit, der ausdrücklich der Wahrheit ſelbſt gegenüber Schein bleibt.

Aber über das poſitive Gut, das nun hierin liegt, iſt Göthe nicht ausführlich. Ich hebe ſeine Worte, das Kunſtwerk ſei ein Werk des menſchlichen Geiſtes, ausdrücklicher als ſie von ihm geäußert ſind, zum Ausgangspunkt des Weiteren hervor. Denn ſie führen auf den Begriff der Nachahmung zurück, den wir hier zu bedenken haben. Dieſer Begriff ſoll ſich von dem einer ſubſtantiellen Wiederholung des Gegenſtandes unterſcheiden; er kann es nicht dadurch, daß dem Nachbild blos ein Beſtandtheil des Vorbilds fehlt, ſondern nur ſo, daß das Weſen des Gegenſtandes oder doch das, was für einen beſtimmten Zweck der Betrachtung als Weſen deſſelben gelten ſoll, durch andere Mittel vorgeſtellt wird als die ſind, welche die Wirklichkeit zu ſeiner Herſtellung anwendet. Hierin liegt nun allerdings ein erſter und ſehr mächtiger, obwohl gewiß nicht der höchſte Reiz maleriſcher Reproduction. Was uns im Leben nur durch ſeinen

Eindruck überwältigt, dem iſt der Geiſt jetzt hinter das Weſentliche ſeiner Natur gekommen und erzeugt es nun als ſeine eigne Schöpfung wieder; der Genuß aber, den wir davon haben, iſt nicht nur der Triumph des ſubjectiven Könnens, ſondern ſchließt die Vorausſetzung eines völligen Verſtändniſſes der Ziele, der Mittel und der Ergebniſſe ein, welche die Natur ſelbſt hatte, anwandte und erreichte, ſie alle aber auf jene Allgemeinheit gebracht, deren Kenntniß eben erlaubt, durch ein anderes Beiſpiel deſſelben Allgemeinen, nämlich durch eine ganz anders geartete Technik, den Schein der Naturwahrheit zu erreichen. Mit einem Wort: jede Naturnachahmung erinnert uns an die merkwürdige obgleich ſelbſtverſtändlich ſcheinende Thatſache, daß es von Dingen Bilder geben kann, daß nicht nur das Gleiche ſich durch Gleiches wiederholen, ſondern Jegliches ſich vermöge des Füreinanderpaſſens aller Dinge und Wirkungen auch durch ganz Verſchiedenes ähnlich darſtellen läßt. Man muß, um dies hinlänglich zu würdigen, nicht ſogleich das voll ausgeführte Gemälde, ſondern zuerſt die Umrißzeichnung betrachten, oder den Kupferſtich. Durch welche von den natürlichen ſo ganz abweichende Mittel, durch Vertheilung von einzelnen Punkten, durch ſchraffirende Linien, denen gar Nichts am Gegenſtand unmittelbar entſpricht, bringen doch dieſe Kunſtleiſtungen eine der ſeinigen vollkommen ähnliche Erſcheinung hervor! Man begreift die Freude deſſen, der ſich dies gelingen ſieht; ſie hat ein ganz äſthetiſches Recht, denn ſie beruht auf jener überall ausgegoſſnen wechſelſeitigen Commenſurabilität des Weltinhalts, die allerdings Grund aller Schönheit iſt; dieſe Freude theilt ſich dem Beobachter mit; ja indem er den Gegenſtand aus dem Geiſte reproducirt ſieht und ſich angeregt fühlt, den Mitteln nachzuſpüren, durch die dies möglich war, verfolgt er die kleinen Zuſammenhänge der Theile in der Regel an dem Abbild mit mehr Intereſſe und Verſtändniß als an dem Urbild ſelbſt.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei dieſer Verſchiedenheit

der Mittel ſtehen, durch welche ſich Nachahmung von Wiederholung unterſcheidet, ſo finden wir leicht, daß in der Malerei auch die Auffaſſung des Gegebenen und das Verfahren zu ſeiner Wiedergabe in noch viel weſentlicherem Sinne als in andern Künſten zu den äſthetiſchen Prädicaten der Kunſtleiſtung ſelbſt gehört. Man unterſcheidet allerdings auch die Plaſtik Michelangelos oder Canovas von der des Alterthums, doch liegt hier die Differenz mehr in dem was die Künſtler wollten, als in der Art ihrer Ausführung, denn die techniſchen Bedingungen der Darſtellung, die wirklich Oberflächen durch congruente Oberflächen wiedergibt, engen hier die Willkürlichkeit der Verfahrungsweiſen beträchtlich ein. In der Malerei dagegen erwarten und verlangen wir in viel ausgedehnterem Maße in dem Werke zuerſt den Geiſt des Künſtlers und durch ihn hindurch erſt die Natur des dargeſtellten Gegenſtandes zu ſehen, und nicht zufällig und grundlos, obwohl leicht zur Einſeitigkeit übertrieben, geht die Freude des Kenners und Sammlers hauptſächlich aus der erworbenen Geſchicklichkeit mit hervor, in einem vorgelegten Werke Auffaſſung und Hand eines beſtimmten Meiſters wieder zu erkennen und von verwandten zu unterſcheiden. An die Nachahmung überhaupt knüpft ſich daher das Intereſſe für die Art, wie die Welt ſich in verſchiedenen Geiſtern verſchieden ſpiegelt und für die Mittel, durch welche dieſe ihrem eigenthümlichen Eindruck einen gleich eigenthümlichen Ausdruck ſuchen. Wie das Maleriſche ſelbſt nicht in dem Allgemeinen der Gattung, ſondern in der geſchichtlichen und empiriſchen Characteriſtik lag, ſo iſt auch die nachahmende Darſtellung nicht durch die Allgemeingültigkeit, in der ſie ihren Gegenſtand ähnlich wiederholt, ſondern durch die ſpecifiſchen Methoden künſtleriſch, durch welche ſie dieſen Erfolg erringt. Doch um hierüber nicht Mißverſtändniſſe zu veranlaſſen, müſſen wir auf die ſich hier von ſelbſt zudrängenden Begriffe des Styls und der Manier noch einmal eingehen.

Beide Ausdrücke ſind urſprünglich gleichbedeutend; ſie be-

zeichneten wie Rumohr (a. a. O. I. S. 85) bemerkt, bei den Italiänern durchaus nur die äußerlichen Vortheile in der Handhabung der Mittel; Winckelmann erſt habe ſie mit gewiſſen Richtungen des Geiſtes in Verbindung gebracht. Rumohr ſelbſt nun entſcheidet ſich, den Styl als ein zur Gewohnheit gediehenes ſich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes zu erklären, in welchem der Künſtler ſeine Geſtalten bildet. Folgerecht gibt es dann für jede Kunſt nur einen rechtmäßigen, ihrem Material angemeſſenen und von ihm abhängigen Styl. Der maleriſche, ſchwerer zu definiren als der plaſtiſche, würde zuerſt harmoniſches Maß und Verhältniß in der Anordnung und Vertheilung darſtellender oder nur ſchmückender und füllender Formen verlangen; er würde dann, weil es Dinge gibt, deren Schein durch maleriſche Mittel nur ſchwer, nicht ohne Stumpfheit oder Härte, hervorzubringen iſt, Einiges ſchärfer herauszuheben befehlen, Anderes abſichtlich zu mildern; ferner, da ſelbſt die ſchönſten Gemälde an Fülle und Deutlichkeit ſo ſehr der Wirklichkeit nachſtehen, daß ſie nur innerhalb ihrer ſelbſt für wahr oder ſcheinbar wirklich gelten können, ſo würde der Künſtler durch eine gewiſſe Gleichmäßigkeit in der Ausführung des Gemäldes die Aufmerkſamkeit des Beſchauers ſo zu begrenzen haben, daß er, auch wollend, kaum im Stande wäre, irgend einen Theil des Kunſtwerks für ſich allein der Vergleichung mit anderen außer dem Bilde befindlichen Gegenſtänden zu unterwerfen; zuletzt dürfte es nicht minder dem maleriſchen Style beigezählt werden, wenn Künſtler ſolches, was ſie nicht eigentlich darzuſtellen bezwecken, vielmehr nur als ein Beiwerk betrachtet ſehen möchten, durch etwas willkürlichere Geſtaltung dem geiſtigen Sinne genügend andeuteten, ohne doch den äußern Sinn zu verletzen.

Man bemerkt leicht, daß dieſe gewiß ſehr richtigen Kunſtforderungen Rumohrs der Reihe nach immer unbeſtimmtere Aufgaben ſtellen. Für die wohlgefällige Füllung eines Raums mag es noch einige allgemeingültige Geſetze der Gruppirung

geben, für die ausgleichende Accentuirung des ſinnlich ſchwer Darſtellbaren ſchon weniger feſtſtehende Kunſtgriffe; wie aber der Künſtler die ſo wohlthätige Gleichförmigkeit der Haltung, auf der alle äſthetiſche Wahrſcheinlichkeit beruht, hervorbringen will, endlich gar, was ihm als Beiwerk gilt und was er zur hauptſächlichen Darſtellung hervorhebt, das iſt doch durch keine allgemeine Stylregel zu beſtimmen, die der ganzen Kunſt überhaupt gälte. Vielmehr eben weil die Malerei dieſe beiden letzten Anforderungen ſtellen und auf ihre Erfüllung dringen muß, ſo muß auch der allgemeine maleriſche Styl ſich in beſondere Style der Schulen oder der Meiſter gliedern, welche, um kurz zu reden, zu dem Geſetz die Ausführungsverordnungen liefern.

Man könnte einwerfen: es genüge, wenn in jedem einzelnen Werk die allgemeinen Stylforderungen auf irgend eine der Anſchauung zuſagende Weiſe befriedigt ſeien, auch wenn keine Analogie derſelben in irgend einem zweiten Werke wieder erſcheine; das eben ſei tadelhafte Manier, wenn der Künſtler für verſchiedene Darſtellungen dieſelbe Verfahrungsweiſe verwende; die Style der verſchiedenen Schulen habe man gleichfalls nicht als Kunſtnothwendigkeiten, ſondern als geſchichtliche Thatſachen, obgleich oft als löbliche Ausnützungen anzuerkennender Schönheitselemente zu betrachten. Hiervon kann ich mich nicht überzeugen. Dies ſcheint mir von der Kunſt ſo geredet, als könnte ſie mit ihren Werken in einem leeren Raum außer der wirklichen Welt beſtehen und dort auch äſthetiſch urtheilende Zuſchauer finden; aber ſie iſt vielmehr eine Erſcheinung im Geiſtesleben der Menſchheit und man kann ſie gar nicht abgeſondert von den Anſprüchen betrachten, welche das menſchliche Gemüth an ihre Leiſtungen macht. Nun glaube ich mit der Behauptung nicht zu irren, daß das in ſeiner Art Einzige uns niemals befriedigt. Oder ich ſollte vielmehr nicht das in ſeiner Art Einzige nennen, denn dies hat ja eben noch ſeine Art, deren Beiſpiel es iſt, obwohl ihr vorzüglichſtes, ſondern von dem wollte ich ſprechen,

was ohne Art, in die es gehört, beiſpiellos alſo, wenn gleich nicht im Sinne des Uebergroßen, ſondern nur in dem des ganz Individuellen, in der Welt exiſtirt. Was uns befriedigen ſoll, das mag die andern Beiſpiele übertreffen, die ſeine Verwandten ſind, aber haben muß es eine höhere Art, deren Beiſpiel es ſelbſt iſt, wenn es nicht als bloßer Zufall ohne eigentliches Bürgerrecht in der Welt auftreten ſoll. Ich kann hier nicht ausführen, wie weit ſich dieſes Gefühl in aller unſerer Schätzung der Dinge und der Verhältniſſe gelten macht; ich behaupte nur ſeine Gültigkeit auch für die Beurtheilung der maleriſchen Werke. Ohne Zweifel gefällt ein einzelnes Gemälde auch einzeln, wenn es auf irgend eine Art jene allgemeinſten Anforderungen erfüllt; würden wir dann in der Kunſtwelt an unzähligen anderen vorübergeführt, die denſelben Forderungen in ganz anderer und nicht analoger Weiſe genügten, ſo würde zwar jedes einzelne der Reihe nach gefallen, aber es ſcheint mir, daß unſere Schätzung des Geſammtwerthes der ganzen Kunſt dann empfindlich herabgeſtimmt werden würde. Dagegen wächſt die Befriedigung, welche das einzelne Bild gewährt, unſtreitig durch die Wahrnehmung, daß die eigenthümliche Art und Weiſe, mit der es den Forderungen ſeines Gegenſtandes genügte, auch auf andere ihre Anwendung erleidet, daß ſie alſo eine allgemeine Geltung hat und zu jenen vom menſchlichen Geiſte geſchauten Wahrheiten gehört, die nicht als bloße Ergebniſſe zufällig zuſammentreffender Bedingungen eine momentane und locale Wirklichkeit erlangen, ſondern als erzeugende und geſetzgebende Mächte von ewiger und allgegenwärtiger Bedeutung ſind. Deswegen meine ich, daß die Malerei nicht nur Stylverſchiedenheiten zuläßt, die man geſchichtlich dulden muß, ſondern daß jedes ihrer wahrhaften Kunſtwerke die allgemeinen Aufgaben in einer ſpecifiſchen Weiſe löſen ſoll, welche entweder an den verſchiedenartigſten Vorwürfen den individuellen Geiſt des einen Meiſters, oder an den Erzeugniſſen verſchiedener Künſtler eine beſonders gefärbte, ihnen zur Natur

und zur Gewohnheit gewordene gleichmäßige Auffaſſungsweiſe verrathe. Was hierdurch verlangt wird, könnte nur den abſtracteſten Aeſthetiker, nicht den Kunſtkenner und Kunſtfreund befremden; praktiſch überwiegt dieſen beiden die Freude, die ihnen der gemeinſame Geiſt einer Schule, oder die bleibende Eigenthümlichkeit eines Meiſters erweckt, den Genuß des einzelnen Werkes ohnehin ſo ſehr, daß die Vorzüge jener die Mängel an dieſem nur zu oft verkennen laſſen.

Eine ſolche Ueberzeugung macht eine ſchärfere Unterſcheidung zwiſchen Styl und Manier wünſchenswerth, nachdem der zweite Name, obgleich nicht mit allgemeiner Uebereinſtimmung, dem Tadelhaften, der erſte dem Berechtigten dieſer Eigenthümlichkeit des maleriſchen Kunſtverfahrens zugetheilt worden iſt. Indem ich auf Rumohr, auf Göthe (WW. 1840. 31. Bd. S. 31), auf Weißes ausführliche Abhandlung (Kleine Schriften zur Aeſthetik 1867) mit nicht ganz vollſtändiger Befriedigung über dieſen Punkt verweiſe, ſuche ich eine früher angedeutete Fixirung des Sprachgebrauchs hier weiter zu erläutern. Man könnte Styl die Eigenthümlichkeit der Darſtellung in Formgebung Gruppirung und Colorit nennen, welche alle verſchiedenen Gegenſtände einem characteriſtiſchen Princip der Auffaſſung unterwirft, das individuell und ſpecifiſch nur iſt, ſofern es andere gleich characteriſtiſche neben ihm gibt, das aber allgemeingültig iſt, inſofern es eine wirklich allgemein und überall vorkommende Verfahrungsweiſe der Natur, ein allgemeines Prädicat der Dinge und der Ereigniſſe iſt. Der Styl verſetzt ſich alſo vorzugsweiſe in die eine der allgemeinen Mächte, die in der That im Wirklichen ſich begegnen, und betrachtet alle übrigen Eigenſchaften der Dinge nicht willkürlich, aber doch nur ſo, wie ihre wahren Zuſammenhänge untereinander grade für dieſen Standpunkt ſich eigenthümlich projiciren. Manier dagegen würden wir da ſuchen, wo irgend eine Einzelform, die als Ergebniß des Weltlaufs augenblickliche Exiſtenz hat, den Sinn ge-

fangen nimmt, und ihrer Bedeutung entgegen als ein allgemeines Schema, dem alle übrigen Formen sich fügen müßten, oder als ein Standpunkt aufgefaßt wird, von dem uns überhaupt eine Aussicht auf den universalen Zusammenhang der Wirklichkeit sich eröffnen könnte. Diese abstracte Formulirung läßt sich durch Beispiele anderer Art erläutern. Nachdem man lange in der Naturbetrachtung nur den Zweckursachen nachgegangen war, darf es ein neuer Styl der Untersuchung heißen, daß man jetzt die mechanische Verknüpfung durch allgemeine Gesetze bedingter Vorgänge überall, selbst in dem Lebendigen aufsucht. Es war dagegen Manier, wenn man alle Erscheinungen der Natur und ihrer Wirkungen auf Electricität, oder wenn man allen Chemismus im Thierkörper auf Oxydation oder Verbrennung zurückführt; die hervorragendste Entdeckung auf diesem Gebiet im vorigen Jahrhundert hatte widerrechtlich über diesen einzelnen Vorgang der Sauerstoffaufnahme die Mannigfaltigkeit der übrigen chemischen Processe etwas vergessen lassen. Es ist dabei begreiflich, daß uns zu Bezeichnungen dessen, was wir malerischen Styl nennen, nur sehr unbestimmte Namen der Strenge, Weichheit, Größe und Lieblichkeit zu Gebot stehen, denn arm ist die Sprache natürlich für die Characteristik des Allgemeinen, das in sehr verschiedenen Einzelheiten nur als empfindbare Gleichartigkeit der Intention auftritt. Für die Manier dagegen lassen sich von dem holdseligen Lächeln der Frauenköpfe in der lombardischen Schule bis zu Wouvermanns Schimmel leicht Beispiele finden, denn sie zeigt sich in der unmittelbaren Gleichförmigkeit der Einzelheiten, die man verschieden gewünscht hätte. Auch ist sichtbar, daß nicht eben jeder Styl zu loben ist, weil er formell in der That eine allgemein anwendbare Formgebung aller Dinge ist; so wie poetisch eine trocken fatalistische Betrachtung des ganzen Weltlaufs nicht zu ertragen ist, so wenig malerisch eine unbillige Strenge und Düsterheit. Aber auch nicht jede Manier ist zu tadeln; da sie in Reproduction einer überschätzten Singu-

larität beſteht, ſo können wenigſtens ihre einzelnen Werke erfreulich ſein, da es ihnen freiſteht, ſich in einem Kreiſe der Erfindung zu bewegen, in welchem jene Einzelheit einen ihr ſonſt nicht zukommenden Werth beſitzt.

Ich weiß natürlich, daß auch dieſe Feſtſtellungen dennoch in ſehr vielen Fällen zweifelhaft laſſen werden, ob wir von Styl oder von Manier ſprechen ſollen; allein dies iſt eine Schwierigkeit der Sache, und auf jedem Gebiete, deſſen Einzelfälle ſich ihrem Inhalt nach nicht durch logiſches Zergliedern, ſondern nur durch eine inſtinctive Schätzung des Gefühls erſchöpfen laſſen, iſt eben um ſo mehr Veranlaſſung, durch die genaueſten möglichen Begriffe wenigſtens die klaren Gegenſätze ſelbſt auseinanderzuhalten, zwiſchen denen das concrete Beiſpiel unentſchieden ſchwankt.

Suchen wir die denkbare Verſchiedenheit löblicher und mißfälliger Style einigermaßen einzugrenzen, ſo können wir diejenigen, welche an das Techniſche ſich anſchließend in beſonderer Verwendungsweiſe der Darſtellungsmittel hervortreten, von den anderen trennen, die ein gewiſſes allgemeines Formprincip des Gegenſtandes bevorzugen, und dieſe endlich von jenen, die durch den dargeſtellten idealen Inhalt ſich auszeichnen. Die Unterſchiede der erſten Art haben Göthe hauptſächlich angezogen. (Der Sammler und die Seinigen. (WW. 1840. 30. Bd.) Er contraſtirt die Nachahmer, die er Punktirer nennen will, mit den Skizziſten; jener ganze Freude ſei eigentlich die Arbeit, nicht die Nachahmung; und der Gegenſtand ihnen der liebſte, bei dem ſie die meiſten Punkte und Striche anbringen können; dieſe ſuchen mit Wenigem viel oder zu viel zu leiſten, und voll Imagination und Vorliebe für phantaſtiſche Stoffe ſind ſie meiſt übertrieben im Ausdruck und erreichen nie das Ende der Kunſt, die Ausführung, während der Punktirer den weſentlichen Anfang der Kunſt, die Erfindung, oft nicht gewahr werde. Ich übergehe das Weitere, das mir nicht gleich deutlich und zu keinem

bestimmten Ziele zu führen scheint, und nur kurz deute ich das Bekannte an, daß nicht nur individuelle Willkür, sondern auch in Rumohrs Sinne die besondere Natur der gewählten Darstellungsmittel, der Freske, der Oelmalerei, des Holzschnitts und anderer zu Stylverschiedenheiten führt, die in mannigfachen Abstufungen zwischen diesen Extremen Göthes stehen.

Welches nun auch dieser Styl des künstlerischen Verfahrens sei: dem Gegenstande der Darstellung kann die Kunst ein eigenthümliches Formprincip nur dann unterlegen, wenn sie es entweder in dem Bereiche des Darzustellenden von Natur herrschend findet, oder wenn sie das Bedürfniß fühlt, eine besondere Art geistiger Stimmung, Gesinnung oder Regsamkeit als das allgemeine und gleichförmige Element zu bezeichnen, innerhalb dessen das Darzustellende erst vollständig verständlich wird. Die Kunst würde jedoch immer irren, wenn sie diesen specifischen Ton des geistigen Naturells, welcher der besondern Handlung zu Grunde liegt, durch Körperformen symbolisiren wollte, die sich irgend wie von den Grenzen des physisch Wahren entfernen. Auch hat sie keine Veranlassung hierzu. Natur und Geschichte bedienen sich zur Hervorbringung ihrer verschiedenen Zwecke nicht verschiedener Menschengeschlechter mit wesentlichen Abweichungen ihres Baues; aber beide geben innerhalb der allgemeinen Bildung der Gattung den Nationen und Zeitaltern so mannigfach characteristisches Gepräge, daß die Kunst zur Darstellung jeder Schattirung des geistigen Lebens, die selbst lebensfähig und nicht ein müßiges Hirngespinst ist, die ausdrucksvollen Vorbilder in der Wirklichkeit antrifft. Sie kann auch hier nur idealisiren, indem sie zwischen dem Gegebenen wählt und das Zerstreute zu Verbindungen von gleichförmiger Haltung sammelt, und eben wenn sie als ihre Aufgabe ansieht, das Geistige in der Erscheinung sichtbar zu machen, raubt sie sich selbst durch Erfindung von unwirklichen Formen den Schein der Wahrheit, auf den sie doch ausgeht. Aber auch diese Unklarheiten gehören wohl überwundenen Stand-

punkten an, und der gesunde Realismus, der auch für das Höchste nicht unmögliche, sondern mögliche, lebenskräftige und glaubhafte Gestalten sucht, ist nicht minder das Dogma der gegenwärtigen Theorie als das Ziel der Praxis. Wenn hierüber noch geirrt wird, so liegt dazu der Grund in den zwiespältigen Ansichten über den letzten Kunstzweck, den die Malerei sich setzen müsse, und dies führt uns noch auf die verschiedenen Gebiete, die sich gegeneinander durch die Wahl ihrer Stoffe und die mit dieser verbundenen Intentionen abgrenzen.

Die ersten Regungen des nachbildenden Triebes sind auf kurze Bezeichnungen des Thatsächlichen einer Handlung und des Characteristischen einer Gestalt gerichtet. Man erinnert sich der kindlichen Freude, mit Einem Linienzuge den Soldaten sammt Bajonett und Schilderhaus kenntlich zu machen; dieselbe Fähigkeit, mit Abstraction von unzähligen Einzelheiten durch bloße Verbindung einzelner Punkte und Umrisse den wesentlichen Sinn einer Bewegung oder Handlung scharf zu bezeichnen, kehrt in den Zeichenversuchen der Jugend wie in den hieroglyphischen Darstellungen des Alterthums wieder. Die lebendigen Gestalten, ohne Proportion, ohne Fülle und Detail, dienen nur als Substrate, an denen der eigenthümliche Schwung einer bestimmten Bewegung zur Erscheinung gebracht wird. So überwiegt im Anfang das Interesse an dem Geschehen und an der That gänzlich das andere an dem beständigen Sein und dem Character der handelnden und leidenden Subjecte, und diesen Trieb nach Illustrationen müssen wir auf das Bedürfniß zurückführen, demjenigen, was durch Rede und Erzählung überliefert immer als Vergangenes, ja vielleicht nie wirklich Gewesenes erscheint, durch diese anschauliche Darstellung gewissermaßen seinen unbestreitbaren Platz in der Wirklichkeit zu sichern. Von der bloßen Darstellung des Geschehens sehen wir dann den nächsten Schritt zu der des Affectes gemacht, von dem es ausgeht oder den es erweckt, und noch sehr unvollkommne Perioden der Kunst wissen zuweilen

durch physisch völlig unmögliche Bewegungen übel verzeichneter Gestalten sehr ausdrucksvoll und ergreifend die geistige Stimmung des Moments deutlich zu machen. Aber es bleibt noch bei dieser Erfassung des Augenblicks, bei dem Ereigniß und dem unmittelbaren Widerschein desselben im Geiste; noch lange behilft sich der erwachende Kunstsinn im Einzelnen und in der Geschichte mit allgemeinen typischen Figuren und typischen Bezeichnungen der Gemüthszustände, ehe er sich besinnt, daß Handlungen nur aus dem Innern von Wesen heraus geschehen, die vor und außerhalb dieses Augenblickes ihr characteristisches Dasein führen und die nicht nur Substrate der Handlung, sondern die lebendige erzeugende Quelle derselben und der erklärende Ursprung ihrer besonderen Eigenthümlichkeiten sind. Mit dem Erwachen dieses Bewußtseins thut die Kunst einen weiteren Schritt parallel mit der Erweiterung unserer Einsicht in die Natur alles Handelns; sie hat nicht mehr einseitig Interesse am Thatsächlichen der That, ebenso wie die Erkenntniß diese nicht ablösen kann von den handelnden Subjecten; sie ergänzt auch das Bild des Geschehens nicht mehr blos durch die Darstellung des augenblicklichen Affectes, denn auch die Erkenntniß würde allenfalls der thierischen, nicht der menschlichen Seele zuschreiben, bis zu diesem Moment eine unbeschriebene Tafel gewesen zu sein, auf der sich nun der Inhalt des Augenblicks ohne Veränderung durch das Colorit eines schon bestehenden Hintergrunds abzeichnen könnte. Die einzelne Handlung erscheint jetzt nur noch als Prädicat des Subjectes; mit der ganzen Fülle und Vollständigkeit ihrer Organisation im natürlichen, mit ausdrucksvoller Characteristik in einem bestimmten geistigen Dasein wurzelnd, treten die Gestalten auf, um dieses ihr inneres Leben an einer einzelnen Handlung, als an einem Beispiel ihrer Regsamkeit neben anderen, zur Erscheinung zu bringen.

Nach zwei Richtungen geht unsere Beurtheilung der handelnden Charactere weiter. Sie vergleicht einerseits deren wirk-

liche Regungen mit Vorbildern, die für unſer geiſtiges Leben verpflichtend ſind und die ſie als ewig verwirklicht in göttlichen Weſen ahnt; ſie erkennt anderſeits in der Eigenthümlichkeit des Endlichen ein Erzeugniß ſeiner Zeit, in dem Geiſte der Zeit aber, der ſich in ihm ausprägt, ein Moment der geſchichtlichen Entwicklung, welche die Welt oder die Menſchheit ihrem vorgeſteckten Ziele zuführt. Beide Gedanken ſuchen Ausdruck auch in der Kunſt; der erſte hat ſtets zu Darſtellungen eines Ueberirdiſchen gedrängt, von dem die Erfahrung keine Anſchauung gibt; der zweite ermahnt unſere Zeit, die ihm hauptſächlich nachhängt, in dem Endlichen der Erſcheinungen jene bewegenden Mächte der einzelnen Zeiten ſichtbar zu machen; beide vereinigen ſich darin, der Kunſt anſtatt der bloßen Nachahmung der Wirklichkeit die Darſtellung von Ideen zu empfehlen.

So finden wir dieſe Aufgabe häufig bezeichnet, mit einem Namen, deſſen ſchwankender Gebrauch im Grunde nur die Richtung anzeigt, nach welcher über die Erſcheinung hinausgegangen, aber ſehr wenig das Ziel, welches erreicht werden ſoll oder für die Mittel der Kunſt erreichbar iſt. Vollkommen klar ſind ſich über das, was ſie unter dem Namen der Ideen ſuchten, nur diejenigen Theorien geweſen, welche von der Malerei unmittelbar zum Dienſte der Sittenlehre beſtimmte Tugenden dargeſtellt wünſchten. Man hat wenig Grund, mit Entrüſtung in dieſer Abſicht ein Attentat gegen die Selbſtändigkeit der Kunſt zu ſehen, aber das äſthetiſch Mögliche der geſtellten Aufgabe muß man vom Unmöglichen ſondern. Tugenden zeigen ſich im Handeln, und darum ſind alle Verſuche abzuweiſen, ihre Begriffe durch allegoriſche Perſonificationen für ſich darzuſtellen; man muß ſie durch Situationen und Ereigniſſe ausdrücken. Aber jedes Bild würde nutzlos und werthlos ſein, das nur wiederholte, was in Gedanken und Worten ſich erſchöpfen läßt; nicht die abſtracte Situation kann daher genügen, die nur die unentbehrlichen Beziehungspunkte für den Begriff der Tugend enthält,

ſondern die concrete Darſtellung des beſondern Falles, in welchem das Gute überhaupt erſt wirklich wird, und deſſen Inhalt dem Gedanken unerſchöpflich iſt. Wir ſprechen wohl in der Moral von einem beſtändigen Character, den wir dem Menſchen wünſchen, von Motiven, die zum Einklang gemiſcht oder ſtreitend den Entſchluß zur einzelnen That beſtimmen, wir können ſelbſt verlangen, daß der ſittliche Zuſtand des Innern die äußere Erſcheinung nach ſich forme: aber Dies alles ſind nicht Gedanken, die ein reines Denken aus ſich erzeugt hätte; es ſind Abſtractionen aus einer Bilderwelt der Erfahrung, auf deren Erinnerung wir uns ſtillſchweigend ſtützen, wenn das, was mit jenen Worten gemeint iſt, uns in ſeinem Werthe lebendig klar werden ſoll. Eine Malerei, welche die ſittlichen Ideen in dieſer Weiſe darzuſtellen ſtrebt, unablösbar von allen Beſonderheiten des einzelnen Falles ihrer Verwirklichung, mit aller Miſchung der verſchiedenen Motive, die uns zu leiten pflegen und mit allen den unſagbaren Zügen, durch welche das beſtändige geiſtigſinnliche Naturell des Handelnden auch der einzelnen That einen fühlbar eigenthümlichen und doch unausſprechlichen Werth gibt: eine ſolche Malerei würde nicht ihr eignes Gebiet durch Nachahmung eines Inhalts überſchreiten, der eigentlich nur in das des Gedankens gehörte, ſie würde vielmehr ganz innerhalb der Grenzen ihrer Aufgabe bleiben, indem ſie eben den allein wirklichen unmittelbaren Thatbeſtand herſtellt oder darſtellt, aus welchem das Denken nicht ohne den mannigfachſten Abbruch an Lebendigkeit und Tiefe jene allgemeinen ſittlichen Ideen ſpäter erſt abſtrahirt hat. Denn wie gering iſt ſchon die Anzahl ſelbſt der Namen, welche die Sprache zur Bezeichnung der Formen des Sittlichen erfunden hat, und wie gleichgültig verwiſchen dieſe Namen alle jene feinen Schattirungen, in denen der volle und lebendige Werth des einzelnen Falles liegt; Gerechtigkeit, Billigkeit, Wohlwollen erſcheinen in dieſer Allgemeinheit nur als claſſificatoriſche Kennzeichen, die zwar zur Unterſcheidung und Erkennung des

Bezeichneten dienen, aber den poſitiven Werth ſeines Inhalts kaum von fern andeuten. Dieſe Allgemeinheiten darſtellen zu wollen, würde allerdings die ſonderbarſte Verirrung der bildenden Kunſt ſein; im Beſitz der Quelle, der wirklichen Erſcheinungen in ihrer ganzen Fülle, darf ſie nicht die Nothbehelfe abbilden, welche das Denken, unfähig zu gleicher Auffaſſung des Lebendigen, ſich zur künſtlichen Unterſuchung ſeines Weſens geſchaffen hat.

Dieſen ihren eigentlichſten Beruf zur wahren Darſtellung des Guten und Sittlichen hat unſere Kunſt in zwei Gattungen erfüllt. Zuerſt hat die hiſtoriſche Malerei, wie wir ſie zu nennen pflegen, ſich an die heilige Geſchichte angeſchloſſen; von dem gläubigen Gemüth als der höchſte Inhalt der Wirklichkeit verehrt, drängte dieſe ihrerſeits nach künſtleriſcher Ausgeſtaltung; anderſeits freute ſich die Kunſt des Vortheils, in ihr alle weſentlichen Situationen, die dem ſittlichen Menſchengeiſt von Bedeutung ſind, in allgemeinverſtändlichen Ereigniſſen typiſch vorgebildet zu beſitzen, und doch einer unendlichen Variation feinerer Schattirung zugänglich, zugleich durch die Heiligkeit der Ein Mal geſchehenen Geſchichte zu dem der Kunſt zuſagenden Werthe ewiger Thatſachen, nicht alltäglicher Ereigniſſe erhöht. Es gibt keinen anderen Gegenſtand, der dieſe künſtleriſchen Vortheile erſetzen könnte, und wenn die Wiederholung dieſer ewigen und unerſchöpflichen Aufgaben dem Vorwurf des Unzeitgemäßen begegnet, ſo liegt der Grund zu dieſem Vorwurf mehr in der Leerheit der künſtleriſchen Seelen, als in mangelnder Theilnahme des Volkes.

Dem Alterthum hatte die Beſonderheit der Individualität wenig gegolten im Vergleich zu den allgemeinen Aufgaben der menſchlichen Entwicklung; dem Chriſtenthum galt lange das irdiſche Leben gleich wenig gegen die himmliſche Beſtimmung; ſpät hat ſich deshalb das Genre als eine berechtigte zweite Gattung der Kunſt ausgebildet. In den niederländiſchen Briefen

(1834. S. 80 ff.) hat Schnaase die geschichtlichen Bedingungen seiner Entstehung mit gewohnter Feinheit erörtert; über das aber, was das Genre will oder wollen soll, würde wenig den vortrefflichen Worten Hegels (Aesth. III., 55 ff.) hinzuzufügen sein. Schon Solger hatte, als er vom Humor sprach, den Werth dieses liebevollen Eingehens der Phantasie in alle Kleinheiten der Wirklichkeit voll anerkannt; daß die Idee auch in dem Geringfügigen mächtig sei, war ihm die Wahrheit, die versinnlicht werden mußte. Wir deuten das verfängliche Wort dahin, daß das Genre nicht nur unvertilgbare Elemente des sittlich Guten in der kleinlichsten menschlichen Existenz kennen lehrt, sondern daß es zugleich die unzählig mannigfachen Güter des Genusses darstellt, die aus dem Verkehr mit der Natur und ihrer Alles umfassenden freundlichen Macht oder aus dem Streit mit ihren Angriffen ebenso entspringen, wie aus den eigenthümlichsten und krausesten Gewohnheiten des künstlichen Daseins, das Geschichte und Sitte zu dem natürlichen hinzugefügt haben.

Alle Bedürfnisse haben diese beiden Gattungen der Malerei dennoch nicht befriedigt. Zwischen dem typischen Auszug des Ewigen im Menschenleben, den die religiöse Kunst wiederholt und den unermeßlich mannigfachen Brechungen, in welche das Genre die Strahlen des Höchsten verfolgt, schien als ein ernstes und fruchtbares Gebiet die Geschichte der Menschheit noch auf die Kunst zu warten. Der historische Sinn der neuesten Zeit, die sich wissenschaftlich mehr als andere mit den Bedingungen beschäftigt, unter denen sie geworden, was sie ist, und die eben so mehr als frühere in ganz bewußter Berechnung und Vorbereitung des Künftigen lebt, verlangt eine geschichtliche Malerei als eine neue dem Geiste der Gegenwart entsprechende Gattung. Nicht ohne etwas von dem Mißwollen, welches die Aufklärung unserer Tage gegen jeden religiösen Anspruch zu richten pflegt, wurde sie von einigen zum Ersatz der überlebten heiligen Darstellungen bestimmt, von Andern als Ergänzung und,

Gipfel des Genre gefordert; es fehlte außerdem nicht an ſolchen, welche die äſthetiſche Möglichkeit und Lebensfähigkeit dieſes eigenthümlichen Kunſtzweiges verneinten. Das Für und Wider in dieſer Angelegenheit hat theoretiſch mit Gründlichkeit und Ausführlichkeit Guhl erörtert (die neuere geſchichtliche Malerei und die Akademien. 1848), das endliche Urtheil über ſolche Fragen kann nur die Kunſt ſelbſt durch ihre Leiſtungen feſtſtellen; ehe man die Malerei des Chriſtenthums und die gegenwärtige Ausbildung des Genre und der Landſchaft wirklich vor ſich hatte, würde man ohne Zweifel nach allgemein äſthetiſchen Ueberlegungen die Grenzen des hier möglichen Schönen falſch und wahrſcheinlich zu eng beſtimmt haben.

Wenn mir nun die Ausführbarkeit einer im eigentlichen Sinne hiſtoriſchen Malerei nicht evident ſcheint, ſo wird man mich des Widerſpruchs mit der früheren Erklärung beſchuldigen, die das Maleriſche recht eigentlich in dem fand, was an den Dingen und den lebenden Geſtalten geſchichtlich iſt. Aber ich muß denſelben Satz mit veränderter Betonung auch ſo zur Geltung bringen, daß maleriſch nur das Geſchichtliche iſt, das an Dingen und Perſonen erſcheinen kann. Was uns aber wiſſenſchaftlich an dem Verlauf der Geſchichte intereſſirt, das ſind Ideen in der Bedeutung von Gedanken, welche das Abhängigkeitsverhältniß ungleichzeitiger Zuſtände bezeichnen, und dieſe Aufgabe iſt unmittelbar allerdings der Malerei nicht zugänglich. Sie kann die Geſchichte nicht in der Arbeit ihres Fortſchreitens, ſie kann vielmehr ſelbſt in Gemäldereihen nur die einzelnen Momente darſtellen, in denen dieſe Arbeit zu einem characteriſtiſchen Product, einer für den Augenblick dauernden Feſtſetzung der Lebensgewohnheiten und der menſchlichen Charactere geführt hat; der Faden des Verſtändniſſes, der von einem dieſer Momente zum andern überleitet, wird nur von dem Geiſte des Beſchauenden, außerhalb des Kunſtwerks ſelbſt, fortgeſponnen werden. Dies beeinträchtigt jedoch den Werth maleriſcher Darſtell-

ungen des Geſchichtlichen nicht; unſere Zeit pflegt die eigentlich erzählende pragmatiſche und anſchauliche Geſchichte bis zu einigem Uebermaß durch abſtractere Zergliederung oder das Einzelne nivellirende Abwägung der im Verlauf der Dinge wirkſamen allgemeinen Bedingungen zu erſetzen; eben für uns kann das Bedürfniß daher lebhafter werden, auch der Anſchauung die menſchliche Erſcheinungsweiſe vorzuführen, in welcher dieſe vom Denken erfaßten Mächte aufgetreten ſind. Und zwar iſt theoretiſch weder gegen den ſchlagenden Realismus etwas einzuwenden, mit welchem die Franzoſen den Geiſt ihrer Gegenwart lebendig feſthalten, noch gegen den mehr idealiſirenden Styl, den deutſche Maler auf meiſt ältere und dem Nachgefühl fremder gewordene Zeiträume der vaterländiſchen Geſchichte und Sage angewandt haben.

Nur Eines würde die Aeſthetik bedenklich finden müſſen: den Verſuch der geſchichtlichen Malerei, ſich dadurch, daß ſie ausdrücklich hiſtoriſche Ideen, nicht aber ihre momentane Erſcheinung, darzuſtellen ſtrebte, als durchaus eigene Gattung von dem Genre abzuſondern, deſſen ernſteſtes Glied ſie nach der vorigen Auffaſſung bilden würde. Seit alter Zeit hat die Malerei auf dieſem Gebiet unglücklich mit Poeſie und Philoſophie gewetteifert; mit der letzten, in dem ſie allgemeine Wahrheiten durch Allegorien darzuſtellen rang, ein Irrthum, der als beſeitigt gelten kann; mit der Poeſie aber und der Geſchichtſchreibung, indem ſie ſich vergeblich bemühte, ihre Darſtellungen des Moments durch in ſie hinein geheimnißte Ideen des geſchichtlichen Verlaufs zu vertiefen, oder Compoſitionen zu wagen, die Ungleichzeitiges auf unwahrſcheinliche Weiſe vereinigen. Man kann in Werken der religiöſen Malerei, die eine ewige, nicht mehr verlaufende Zeit feſtzuhalten ſcheinen, Anachronismen ertragen, hauptſächlich weil man ſie von den größten Geiſtern einer Zeit naiv begangen ſieht, welche von der realiſtiſchen Genauigkeit geſchichtlicher Auffaſſung weniger durchdrungen war; aber es iſt doch wohl als ein Fehltritt der Aeſthetik zu betrachten, wenn ſie dieſe kunſt-

geſchichtlich begreifliche Paradoxie ſyſtematiſch zu den geſetzlichen Freiheiten der Malerei rechnet. Das Gemälde verlangt zur Einheit ſeiner Figuren eine mögliche und wahrſcheinliche Handlung zwiſchen ihnen, und dieſe kann auf keine Weiſe durch eine Stellung, Gruppirung und Bewegung erſetzt werden, welche nur einen allgemeinen Gedanken, aber nicht ein wirkliches oder als wirklich annehmbares Ereigniß verſinnlicht. Die Poeſie kann hier als Vermittlerin dienen, indem ſie zuerſt die umfänglichere Fabel erſinnt, auf welche dann, wie auf einen wirklichen geſchichtlichen Ort, die bildliche Zuſammenſtellung der unmittelbar nicht vereinbaren Geſtalten ſich beziehen läßt. Man kann ohne Anſtoß jetzt Dante und Virgil zuſammenbringen, nachdem die göttliche Komödie, oder Fauſt und Helena, nachdem Göthes Dichtung die große Welt der Phantaſie erſchaffen hat, in welcher dieſe einzelnen darzuſtellenden Augenblicke ihre glaubhafte Wirklichkeit haben. Aber es iſt keine wahre Aufgabe für die Malerei, auf Einem Bilde Geſtalten zuſammenzuſtellen, für deren Vereinigung weder die Geſchichte noch die Vorarbeit der Poeſie eine erklärende Fabel darbietet, Geſtalten, die zwar durch das Band einer geſchichtlichen Idee in Gedanken auf einander beziehbar ſind, die aber in der Geſchichte ſelbſt eben niemals in verſchiedene Zeiten auseinandergefallen wären, wenn jene Idee dieſe fälſchlich dargeſtellte Gleichzeitigkeit und die Möglichkeit einer Wechſelwirkung geſtattet hätte.

Gleich nachtheilig würde auch für die Landſchaftsmalerei das Streben ſein, anſtatt der lebensvollen characteriſtiſchen Einzelheit unmittelbarer die Ideen zu zeichnen, die ſich uns in ihrer Geſtaltung zu verrathen ſcheinen. Die mechaniſchen Naturgeſetze hat nie Jemand zu malen verſucht, ebenſowenig die regelmäßigen Geſtalten ſelbſt des Lebendigen; der Gegenſtand des Blickes und der Nachahmung war immer die unberechenbare Verwirrung, in welcher einzelne Bruchſtücke des geſetzlich Begründeten auf einander ſtoßen oder ſich um einander drängen.

Von Einer wirkenden Idee wird die Landſchaft in der That nicht belebt, ändert ſich doch ohnehin ihre Geſtalt und ihr Ausdruck mit dem gewählten Standpunkt. Man bildet alſo nicht eine objectiv vorhandene und im Gegenſtand allein wirkſame Idee nach, wenn man von einem dieſer Standpunkte die Geſammtheit des Mannigfachen überblicken läßt. Doch würde dieſe Betrachtung uns nicht ganz zu dem Ergebniß führen, das Schnaaſe (niederl. Br. S. 39) findet: die Auffaſſung der Landſchaft für bildende Kunſt ſetze voraus, daß wir ſie als den Wohnſitz des Menſchen im höchſten Sinne des Wortes betrachten, in dem Sinne, in welchem wir den Körper den Wohnſitz der Seele nennen. Es iſt wahr, daß der vollſte Eindruck der Landſchaft nicht erreicht wird, wenn nicht das Bild irgend eine Spur menſchlicher Thätigkeit oder menſchlicher Erzeugniſſe enthält, welche die Einwirkung des Geiſtes auf die Natur, oder irgend eine menſchliche Figur, die in der Darſtellung ſelbſt den geiſtigen Widerſchein oder den Genuß der Natur ſehen läßt, den ſie in uns hervorbringen ſoll. Dennoch wird Carus (Briefe über Landſchaftsmalerei 1835) Recht haben: die Kunſt ſoll uns die Natur an und für ſich als Werk und Spiegel des Göttlichen anſchauen laſſen. Nicht ganz legen wir ſelbſt in dieſes Erdleben die Ideen erſt hinein, die wir von beſtimmtem Orte aus in ihm zu ſehen glauben; darin eben beſteht das Objective dieſes idealen Gehaltes, daß die Natur durch die Lagerung ihrer beſtändigen und durch die Bewegung ihrer flüchtigeren Elemente eine unermeßliche Menge von Standpunkten zuläßt, deren jeder auf die Beziehungen des Mannigfachen in ihr eine neue Ausſicht eröffnet. Die Anſchauung jedes Landſchaftsbildes genießt nothwendig dieſe unendlich vielförmige Beziehbarkeit ſeiner Beſtandtheile mit; ſie faßt niemals das Dargeſtellte als ein Flächenbild auf, ſondern dringt ſtets mit hin- und hergehender Bewegung in die verſchiedenen Tiefen der einzelnen Gründe, verſenkt ſich in die nicht dargeſtellten Niederungen hinter den ſichtbaren

Erhebungen, ſtrebt aus der Beſchränkung durch jede Durchſicht in die geahnte Ausbreitung und verſetzt ſich abwechſelnd auf jeden der dargeſtellten Punkte, um von ihm aus die Verſchiebungen aller übrigen zu errathen. Es iſt nicht nothwendig, daß bei dieſer Thätigkeit ſich der hin- und herſtreifende Geiſt eben als menſchlichen fühle und ſich des Genuſſes bewußt werde, den die Gegend ihm als ſolchem darbieten würde; im Gegentheil, wir denken uns ſelbſt in die Organiſation des Vogels oder des Fiſches hinein, um den Werth aller Elemente nachempfinden zu können; unſer auffaſſender Blick gehört dem allgemeinen Geiſte, der ſich der Güter erfreut, die der gleich namenloſe und allgemeine Geiſt der Natur ihm ſchenkt, und die nun zugleich als eigner wechſelſeitiger Genuß der natürlichen Elemente durch einander erſcheinen. Auch hier iſt der mögliche Gegenſtand der Kunſt nicht eine denkbare Idee, ſondern eine fühlbare Stimmung, der muſikaliſchen Schönheit vergleichbar, mit welcher längſt ein richtiger Blick die landſchaftliche zuſammenzuſtellen gepflegt.

Sechſtes Kapitel.

Die Dichtkunſt.

Die Erzählung überhaupt und das Epos. — W. v. Humboldt über epiſche Poeſie. — Spätere Umgeſtaltung der Anſichten. — Der Roman. — Die lyriſche Poeſie. Character des Lyriſchen überhaupt. — Reflexionspoeſie und Lied — Subjectivſte Lyrik. — Fremde Formen und künſtliche Formen. — Anſprüche des Volksliods und der kunſtmäßigen Lyrik. — Die dramatiſche Poeſie. — Leſſings Reformen.

Wer von der Form der Darſtellung, die zuerſt ins Auge fällt, die Unterſchiede der poetiſchen Gattungen entlehnen wollte

würde der lyriſchen und der dramatiſchen Dichtung die erzählende gegenüberſtellen. So einfach iſt dieſer Geſichtspunkt ſelten benutzt worden; die große Thatſache der homeriſchen Gedichte hat ſtets der Aeſthetik imponirt, und die in ihnen vorgefundene Verwendung der erzählenden Form iſt unter dem Namen der epiſchen Poeſie als ausſchließlich berechtigtes erſtes Glied jenen andern beiden Gattungen vorangeſtellt worden. An dem völligen Recht dieſer Gewohnheit kann man zweifeln; gar nicht an dem Gewicht der Gründe, durch welche ſie empfohlen wird. Unerbittliches Feſthalten an allen Eigenheiten des homeriſchen Epos könnte einige Leiſtungen der erzählenden Poeſie mit Unrecht ganz aus dem Gebiete der Kunſt verweiſen; wer jedoch auch nur den Begriff der Erzählung ſelbſt zergliederte, und ſich Grund und Art unſerer Theilnahme für dieſe Gattung poetiſcher Darſtellung klar machte, würde finden, daß ſie ein unbezweifelt Höchſtes ihrer Wirkung doch nur in Verbindung mit allen jenen Zügen der homeriſchen Dichtung erreicht, die auf den erſten Blick von ihr ablösbar ſcheinen.

Indem ich mit der Kürze, die zur Pflicht wird, dieſe Frage vorführe, kann ich die großen Verdienſte nur im Allgemeinen anerkennen, welche ſich um dieſen Punkt der Aeſthetik die deutſche Philologie durch ihre Unterſuchungen über die Entſtehung der homeriſchen Epen und durch ſachliche Commentirung ihres Inhalts erworben hat. Wir erfreuen uns gleicher Unterſtützung auch in der Theorie der Lyrik und des Drama; auch dort wird es uns ganz unmöglich ſein, dieſe werthvollen Beiträge einzeln zu verzeichnen; wir können ſie nur ſo benutzen, wie ſie von ihren beſondern Veranlaſſungen abgetrennt zur Bereicherung der allgemeinen Aeſthetik gedient haben und von dieſer aufbewahrt worden ſind.

Unter den Arbeiten, welche von Zeit zu Zeit den erworbenen Gewinn zu geſchloſſenem Ausdruck ſammeln, erfreut ſich alten Rufes Wilhelms von Humboldt Abhandlung über

Göthes Hermann und Dorothea (1798. Geſammt. WW. Bd. IV.), ein Gedicht, dem auch A. W. Schlegel ausführliche Beurtheilung widmete. (S.W. XI.) Theils reflectirend ſucht Humboldt zu dem Eindruck des göthiſchen Werkes die Gründe ſeiner Wirkung, theils aus der Natur aller Kunſt die Geſetze der epiſchen Darſtellung; mit feinem Verſtändniß richtet er auf die Schönheiten ſeines Muſters die ſympathiſche Aufmerkſamkeit des Leſers, zur wiſſenſchaftlichen Verwerthung des Empfundenen ſind jedoch ſeine äſthetiſchen Grundbegriffe nicht ſcharf genug. Ich rechne zu dieſen den Begriff der Einbildungskraft; mit beſonderer Nachdrücklichkeit gründet Humboldt alle äſthetiſche Wirkung auf dieſes geiſtige Vermögen, deſſen Natur gleichwohl weder unmittelbar durch ſeine eigenen Leiſtungen noch mittelbar durch ſcharfe Gegenſätze zu anderen Kräften und Regungen des Geiſtes erläutert wird. Zwiſchen dieſen unzulänglichen allgemeinſten Begründungen, die unſere Beachtung nicht reizen, und den kritiſchen Einzelbemerkungen, denen wir ſie hier nicht ſchenken dürfen, halten eine glückliche Mitte die verdienſtlichen Erwägungen über die Natur der epiſchen Poeſie.

Mit Recht will Humboldt den Grund für die Unterſcheidung der Dichtungsgattungen in der Eigenthümlichkeit der ſubjectiven Seelenſtimmung ſuchen, aus der jede einzelne entſteht und die ſie wieder zu erzeugen oder zu befriedigen ſtrebt; in der That liegt in der Betrachtung des äſthetiſchen Intereſſes, welches wir an den Leiſtungen einer Kunſtform nehmen, die einzige Bürgſchaft für eine unbefangene Würdigung ihrer Beſonderheit. Nun gebe es in dem menſchlichen Gemüth ſoweit es ſich auf Gegenſtände bezieht und von ihnen erregt wird, zwei Zuſtände, die am weiteſten von einander verſchieden ſind: den der allgemeinen Beſchauung und den der Empfindung. Der erſte entſtehe in ſeiner größten Vollkommenheit durch Verbindung unſerer äußern Sinnlichkeit mit dem intellectuellen Vermögen, welche beide darin übereinſtimmen, ſich von dem Gegenſtand vollkommen ſcharf und

deutlich abzuſondern und ihn blos in Beziehung auf ihn ſelbſt und ohne alle eigennützige Rückſicht auf Gebrauch und Genuß zu betrachten. Die Empfindung hingegen kenne und beachte nur den einen Gegenſtand, der unſerer Begierde und unſern Zwecken entſpricht, und auch dieſen nur ſoweit, als er eben dies thut. Durch die gleichmüthige Stimmung, mit welcher die Seele, nur durch das allgemeine Intereſſe am Object, nicht durch ein particulares Bedürfniß geleitet, ihre beobachtende Aufmerkſamkeit über Alles vertheilt, und durch den ausgedehnten Umfang, zu welchem ſich deshalb der Kreis ihrer Gegenſtände erweitert, unterſcheide ſich dieſer Zuſtand der Beſchauung von dem verwandtſcheinenden der Unterſuchung; dieſe ziehe das tiefe Eindringen in einen einzelnen Punkt der Ausbreitung über eine große Fläche vor. Jeder werde dieſen Unterſchied verſtehen, wer auch nur einmal den ruhigen, klaren, männlichfeſten und prüfenden Blick des bloßen Beobachters mit dem ſcharfen und durchdringenden, unruhig ſuchenden des eigentlichen Forſchers verglichen habe. Parteiloſigkeit und Allgemeinheit zeichnen daher nach Humboldt den Zuſtand der Beſchauung aus und erheben ihn zu einem der edelſten und höchſten, in denen der Menſch ſich befinden kann. Denn da unſere Thätigkeit in ihm ſich weder auf ein einzelnes Bedürfniß, noch auf eine einzelne Abſicht beziehe, ſo ſei ſie vor aller und jeder Bedingung, die nicht unmittelbar in ihr ſelbſt läge, völlig befreit, ſei alſo eine reine Anwendung aller derjenigen unſerer Kräfte, welche der Objectivität, d. h. der Vorſtellung äußerer Gegenſtände fähig ſind, auf dieſe ihre allgemeine Aufgabe überhaupt. Folgerecht könne dieſe Beſchauung nur zwei Gegenſtände haben; die phyſiſche und die moraliſche Welt, Natur und Menſchheit; in der That erzeuge ſie auf beide angewandt die Wiſſenſchaften der Naturbeſchreibung und der Geſchichte. Komme zu dieſem beſtimmten Seelenzuſtand dichteriſche Einbildungskraft mit dem ihr natürlichen Verlangen hinzu, dieſer Stimm-

ung entſprechenden Ausdruck zu geben, ſo entſtehe das epiſche Gedicht.

Man kann einwerfen, jene unparteiiſche nur auf das Objective aller Dinge gerichtete Beſchauungsluſt ſei im Grunde nur die Stimmung, die jeder Gattung der Schönheit und der Kunſtleiſtung in dem Genießenden entgegenkommen ſolle, jene Unintereſſirtheit der Empfänglichkeit, die wir von Kant her kennen. In der That, wer Schöpfungen der Lyrik und des Drama recht verſtehen will, darf ſich nicht von dem Stoffartigen beider hinreißen laſſen; ohne unempfindlich für den Einzelwerth angeregter Gefühle zu ſein, im Gegentheil dieſen Werth auf das Intenſivſte mitleidend, muß er ſich dennoch über den wechſelnden Bewegungen die Stellung eines epiſch geſtimmten Zuſchauers zu geben ſuchen. Aber dieſe Bemerkung würde kein Einwurf gegen Humboldt ſein; vielmehr würde eben darin der vorzügliche Werth des Epos als Kunſtgattung beſtehen, daß es in der Mannigfaltigkeit ſeines Inhalts und in deſſen Verbindungsweiſe dieſer für alle Kunſt erforderlichen Empfänglichkeit einen ihr durchaus entſprechenden Gegenſtandkreis darbietet; in ihm kann das Gemüth befriedigt ruhen; Lyrik und Drama dagegen fordern durch die Particularität ihres Inhalts und durch die ſpecifiſche Färbung der ſich an ihn knüpfenden Einzelſtimmung jenen allgemeinen äſthetiſchen Sinn zu einer gewiſſen kritiſchen Gegenwirkung auf, zu einer Art von Abwehr der Ueberwältigung durch die einſeitige Beſonderheit des dargeſtellten Weltabſchnittes. Und wirklich hat es nicht an ſolchen gefehlt, die eben aus dieſem Grunde dem Epos ſchlechthin die höchſte Stufe unter allen Dichtgattungen zuerkannten.

Aber zweierlei möchte ich erinnern. Es muß doch tief im deutſchen Blute eine gewiſſe Scheu vor dem Unmittelbaren liegen, da ein ſo ſinniger Forſcher, eben indem er die Gemüthslagen aufſuchen will, die der Dichtung entgegenkommen oder ſie er-

zeugen, doch nicht auf die greifbaren lebendigen Beiſpiele derſelben zurückgeht, ſondern an dieſen künſtlich zubereiteten Begriff eines Zuſtandes der Beſchauung überhaupt anknüpft. Die Kinder, die noch nicht wähleriſch eigene Lebensintereſſen der Betrachtung der Dinge vorziehen können, zeigen uns ganz jenen Durſt nach Objectivität überhaupt; mit unbefangner Aufmerkſamkeit vertiefen ſie ſich in die endloſen Perſpectiven, die vor ihnen die Mährchenwelt aufthut, und in ihren jungen Seelen macht die herzliche Theilnahme für das einzelne erzählte Ereigniß mit Leichtigkeit der ebenſo herzlichen für das nächſte Platz; ſo finden ſie ſich alſo ganz in dieſer Stimmung epiſcher Beſchaulichkeit, nur daß ihnen das zuſammenfaſſende Bewußtſein oder das Gefühl dieſer ihrer eignen Stellung zu dem Gegenſtande abgeht, das wir doch wohl in der eigentlich äſthetiſchen Empfänglichkeit in gewiſſem Grade vorhanden denken müſſen. Eine „reine Anwendung aller derjenigen unſerer Kräfte, welche der Objectivität, d. h. der Vorſtellung äußerer Gegenſtände fähig ſind," auf das Ganze des menſchlichen Lebens würde Humboldt ferner in der gewöhnlichſten Neugierde, und damit auch Veranlaſſung gefunden haben, jene echt epiſche Stimmung durch ihren ohne Zweifel vorhandenen Unterſchied von dieſer Leidenſchaft näher zu beſtimmen, mit der ſie nach jener Definition allzu verwandt erſcheint. Selbſt das gewöhnlichſte Bedürfniß, das die alltäglichſte Unterhaltung zu befriedigen bemüht iſt, hätte das allgemeine Wurzeln jener epiſchen Empfänglichkeit in unſerm Gemüth beleuchten können. Denn wenn wir nun wirklich auch nur Unterhaltung ſuchen, indem wir Roman auf Roman verſchlingen, oder wenn der Orientale die müßigen Stunden durch andächtiges Lauſchen auf den Ton des Mährchenerzählers täuſcht, ſo liegt in Dem allen doch immer ein Zeugniß für das tiefe Bedürfniß des Geiſtes, Glück und Genuß in dieſer allgemeinen, von jedem perſönlichen Intereſſe befreiten unparteiiſchen und

endloſen Verſenkung in die objective Welt und in der Beſchäftigung der Phantaſie durch die buntfarbigen Erſcheinungen derſelben zu ſuchen.

Die Verfolgung dieſer greiflichen Beiſpiele jener Neigung, die uns Humboldt nur unter dem gelehrten Namen eines Zuſtandes der Beſchauung vorführt, hätte zugleich eingeladen unſer zweites Bedenken zu zerſtreuen. Welcher äſthetiſche Werth nämlich kommt dieſer Neigung und ihrer Befriedigung zu? Handelt es ſich wirklich in epiſcher Poeſie nur darum, dieſen Hunger und Durſt nach mannigfacher Objectivität zu ſtillen, wodurch hat dann die dichteriſche Thätigkeit mehr Würde als die praktiſche Geſchäftigkeit, die den analogen phyſiſchen Hunger und Durſt durch materielle Objectivität befriedigt? Ich will damit nur andeuten, daß die von Humboldt präciſirten Definitionen, einſeitig auf das Formale der Stimmung, aus der das Epos entſpringt, und auf die Form des Verfahrens gebaut, durch welche es derſelben Stimmung wieder Genüge thut, gar nicht die beſſere Einſicht decken, die Humboldt oft genug nebenbei verräth. Er zieht ſeine Meinung in den Satz zuſammen: Epos ſei eine ſolche dichteriſche Darſtellung einer Handlung durch Erzählung, welche unſer Gemüth in den Zuſtand der lebendigſten und allgemeinſten ſinnlichen Betrachtung verſetzt. Man kann dieſe Definition nur vertheidigen, wenn man in jedem ihrer weſentlichen Ausdrücke mehr denkt, als Humboldt hineingelegt. Denn dichteriſch iſt bei ihm Alles nur, ſofern es rein aus jener myſteriöſen Einbildungskraft hervorgeht oder ſie anſpricht; in Bezug auf die Darſtellung aber werden die Leiſtungen dieſes Vermögens ausdrücklich darauf beſchränkt, dem Stoffe Sinnlichkeit und Einheit zu geben; der Zuſtand der Betrachtung aber, auch wenn wir von dem unpaſſenden Zuſatz der ſinnlichen abſehen, iſt durch Nichts als durch die Unparteilichkeit und Allgemeinheit der Aufmerkſamkeit characteriſirt. Daß dieſer Gedanke einer bloß formal beſtimmten Gemüthslage und ihrer Anregung durch einen gleich-

falls nur formal beſtimmten Inhalt nicht das Weſen des epiſchen Genuſſes erſchöpfe, dieſe Vermuthung drängt ſich ſchon hier ein, wie treffend auch zum Theil die ferneren Bemerkungen ſind, zu denen wir Humboldt vorläufig folgen.

So weit die beſchauende Stimmung mit wirklichen Gegenſtänden zu thun hat, fühlt ſie den doppelten Mangel, ihr Object nie als abgeſchloſſenes unabhängiges Ganze, andererſeits nie die Verbindung ſeiner Theile ſelbſt unmittelbar ſinnlich gegeben und ohne Mitwirkung vermittelnder Schlüſſe auffaſſen zu können. Deshalb ſchaffe ſich die Einbildungskraft ihren Gegenſtand ſelbſt und mache ihn, indem ſie ihn der Wirklichkeit und dem Begriffe entziehe, zu einem idealiſchen Ganzen. Die geſuchte Objectivität und Totalität ſei aber nur möglich, wenn der Dichter ſich zu einer gewiſſen Höhe erhebe und von da aus den Gegenſtand gleichſam beherrſche. Daher (?) ſeien die beiden Hauptbeſtandtheile der Epopöe Handlung und Erzählung. Handlung, verſchieden von Zuſtand und Begebenheit, ſei in Thätigkeit geſetzte Kraft; nur, wo Streben nach einem Ziel iſt und wir für Gelingen oder Fehlſchlag beſorgt ſein können, ſei höchſte Lebendigkeit und Einheit; beides fehle dem Zuſtand wie der Begebenheit, die nur Reſultat vieler zuſammenwirkender Bedingungen ſind. Die Form der Erzählung aber bewirke dadurch, daß der Genießende nur Zuhörer, nicht Zuſchauer iſt, daß der Gegenſtand unmittelbar vor den Sinn (?) und den Verſtand gebracht wird, und die Empfindung erſt berührt, wenn er durch dies Gebiet hindurch gegangen iſt. Um aber die innere Harmonie des Gemüthes nicht zu ſtören, dürfe der Dichter ſeinen Gegenſtand nur auf eine der beabſichtigten Stimmung analoge Weiſe behandeln; im Einzelnen dürfe er ſeinen Leſer erſchüttern, ihn ſo nah er will an den Abgrund der Furcht und des Entſetzens führen, im Ganzen müſſe er bedacht ſein, mannigfach zu erſchüttern und von einer Bewegung ſo zur andern zu führen, daß eine Empfindung die andere modificire und ſo jede einzelne ver-

hindert werde, ſich des Gemüths ausſchließlich zu bemächtigen; aus ſolcher Totalität der Darſtellung müſſe die Ruhe des Gemüths hervorgehen.

Dies ſind richtige Schilderungen und unzulängliche Erklärungen. Käme es nur darauf an, die Harmonie des Gemüths nicht zu ſtören, ſo brauchte man es nur in Ruhe zu laſſen und bedürfte des Aufwands einer Epopöe nicht; ebenſo wäre es kaum würdig, das Werk der Kunſt als diätetiſches Mittel zu brauchen, um nicht vorhandene Gemüthsruhe zu bewirken oder die vorhandene durch Stiftung von Unruhe und Wiederbeſchwichtigung zu größerer Stabilität zu üben. In dieſer unfruchtbaren Auffaſſung iſt indeſſen Humboldt ſo feſtgewachſen, daß der Inhalt des Epos ihm durchaus an zweiter Stelle ſteht; derjenige Inhalt wird geſucht, der jenen formalen, in ihrem Werth uns unklaren Forderungen am beßten entſpricht. Erſt ſpäter kommt er auf den gewöhnlichen Begriff der großen Epopöe und auf das zu ſprechen, was von dieſer die Aeſthetik vor ihm, dem hier viel friſcheren Blick des Ariſtoteles folgend, immer verlangt hatte: Handlung aus der Geſchichte entlehnt, von großer innerer Wichtigkeit und beträchtlichem äußern Umfang; Vorfälle, die viel ſinnliche Bewegung mit ſich führen, ſtarke und mannigfaltige Leidenſchaften anregen; einen Stoff überhaupt, der Nationen, die Menſchheit ſelbſt intereſſirt; Könige und Fürſten als Hauptperſonen, die mächtigen Einfluß auf Anderer Schickſale üben; endlich Mitwirkung höherer Weſen, Einmiſchung der Fabel, des Wunderbaren. Alle dieſe Forderungen findet Humboldt unbeſtimmt, unweſentlich und zufällig, doch gibt er zu, daß ihre Erfüllung der Seele höheren Schwung und lebhaftere Begeiſterung leihe; ja mit Feinheit und Gefühl preiſt er die epiſche Majeſtät des einen Fernblicks, den im dreizehnten Buche der Ilias der Vater der Götter über die Welt wirft, von den Blutſcenen von Troja bis zu dem friedlichen Leben der Hippomolgen.

Es folgen einige beſtimmtere Formulirungen poetiſcher Be-

griffe und Geſetze, die wie alle Verſuche in dieſer Richtung Beachtung verlangen. Von der Epopöe unterſcheide ſich das Idyll dadurch, daß es heroiſche Stoffe nie aufnimmt, der Handlung wenigſtens nicht bedarf, ſondern ſich mit Schilderung gleichbleibender Lebenszuſtände begnügen kann; noch mehr dadurch, daß es im Gegenſatz zu epiſcher Univerſalität ſich willkürlich einen Abſchnitt der Welt und des Lebens mit der ihm zuſammengehörigen ſpecifiſchen Stimmung wählt, die übrigen von ſich ausſchließt. Epiſche Erzählungen aller Art verhalten ſich zum Epos, wie Geſchichten zur Geſchichte; ſie erfüllen die Bedingung eines höchſten Kunſtwerks nicht, geſchloſſene Totalitäten zu ſein; ganz fraglich bleibe vom Roman, ob er zu den legitimen Kunſtformen gehöre. Sechs Geſetze epiſcher Darſtellung glaubt endlich Humboldt aufſtellen zu können. Das der höchſten Sinnlichkeit verpflichtet zu Reichthum von Geſtalten, Bewegungen, Gedanken, Empfindungen, Lichtern, Schatten; das zweite durchgängiger Stetigkeit zu lückenloſer Schilderung der ganzen ſinnlichen Erſcheinung einer zuſammenhängenden Handlung; ein drittes der Einheit gebietet nicht ſowohl die Concentrirung des poetiſchen Plans auf Einen Zielpunkt, die der Tragödie zukommt, ſondern Gleichförmigkeit der poetiſchen Abſicht in der Behandlung der keinen ſtrengen Abſchluß fordernden Reihe der Begebenheiten; von dem Gleichgewichte, welches das vierte Geſetz verlangt, hängt die zu bewirkende Ruhe des Gemüthes ab; über alle einzelnen Elemente ſeiner Totalität ſoll der Dichter dies Gleichgewicht verbreiten; wie die Natur, den ausſchließlichen Anſprüchen Einzelner feind, ſogar gegen ihren nothwendigen Untergang gleichgültig, mit unermüdlicher Sorgfalt über das Daſein des Ganzen wacht, ſo iſt auch für den Dichter die Rückſicht auf das Ganze des Plans der einzige Maßſtab, nach dem er den einzelnen Gegenſtänden und Empfindungen ihren Raum zumeſſen darf; das fünfte Geſetz der Totalität verlangt Größe des Gegenſtands und Univerſalität der Weltüberſicht, weil nur

in dieſem Reichthum ſich die Einbildungskraft der Verbindung von Freiheit und Geſetzmäßigkeit erfreuen kann; das letzte Geſetz pragmatiſcher Wahrheit endlich erläßt dem Dichter überhaupt die hiſtoriſche Wahrheit, verbietet aber dem Epiker die blos poetiſche oder ideale und macht ihm Natürlichkeit und Anſchluß an die wirklichen Normen der phyſiſchen und moraliſchen Welt auch in der Behandlung des Außerordentlichen und des Wunderbaren zur Pflicht.

Dies Eingehen in die Einzelheiten der epiſchen Compoſition gewann Humboldts Arbeit das nach gleicher Richtung thätige Intereſſe Göthes und Schillers; was ihr fehlte, ergänzten beide leicht bei ſich. Eine andere Geſtalt nahm die Anſicht über das Epos unter dem Einfluß der idealiſtiſchen Speculation an: alle jene Wirkungen auf den Zuſtand des Gemüths, welche Humboldt hervorgehoben, erſchienen nun als Folgen einer zuerſt beabſichtigten Darſtellung objectiver Weltſchönheit und Weltbedeutſamkeit. Schelling hatte dieſen Gedanken im Zuſammenhang mit ſeiner ganzen Philoſophie ausgeſprochen; alle Kunſt war ihm nur Abbild des Abſoluten, auch das Epos hat Kraft und Würde davon, ein Bild der Geſchichte zu ſein, wie ſie an ſich oder im Abſoluten iſt. Ich kann nicht die allmählichen Ausbildungen und Umformungen dieſer Anſicht erwähnen; es genügt, daß ſie unter verſchiedenen Ausdrucksformen den weſentlichen Beſtandtheil des Weltlaufs, deſſen Darſtellung ſie im Epos verlangten, in dem Verhältniß ſuchten, das allerdings die Seele aller Geſchichte bildet: in dem Verhältniß der nothwendigen und natürlichen Entwicklung und ihrer Bedingungen zu der Freiheit und den Anſprüchen der menſchlichen Perſönlichkeit. Ueber dieſes Verhältniß erwartete man von der Epopöe nicht eine Ueberzeugung doctrinär entwickelt; aber einen Zuſtand des Lebens ſollte ſie vorführen, in welchem die Widerſprüche zwiſchen jenen beiden Principien ſchweigen, alle menſchlichen Beſtrebungen ſich widerſtandslos in den Weltlauf fügen, alle Kräfte, ohne ein Ver-

langen, die Grenzen des in der Wirklichkeit Zuläſſigen zu überſchreiten, die innerhalb derſelben mögliche Fülle der Thätigkeit, des Genuſſes und der Erſcheinungsſchönheit entfalten. Nicht nur in einem objectiven Weltzuſtande, um einen Lieblingsausdruck Hegels zu gebrauchen, ſollte dieſe Harmonie, in den thatſächlichen Einrichtungen des Lebens, ſeinen Gewohnheiten, Bedürfniſſen und Sitten, ausgeprägt ſein, ſondern zugleich in der Art, wie die Menſchen ſich mit dieſer Wirklichkeit abgefunden und ſie zu nehmen ſich gewöhnt, in der Allgemeingültigkeit alſo einer durch Einſicht oder Reſignation zum Frieden gekommenen Weltanſicht, welche als unwandelbare Vorausſetzung den Regungen aller handelnden und empfindenden Gemüther zu Grunde lag. Dieſe Forderungen aber fanden ſich eigentlich nur einmal in der Geſchichte verwirklicht: in dem heroiſchen Zeitalter der Griechen und in demjenigen, für welches dieſes der Gegenſtand noch friſcher Zurückerinnerung war. Eine Gunſt geſchichtlicher Bedingungen, welche nicht wiedergekehrt iſt, hatte dem letzteren, zur Kunſt befähigten, ein volles Nachgefühl der Lebensſtimmung gelaſſen, die dem erſten eigenthümlich geweſen, und dem Dichter waren alle jene Tugenden des Epikers als natürliche Gemüthsverfaſſung nahe gelegt; jenes Zeitalter der That aber, das dieſem des Geſanges als Gegenſtand diente, hatte, wie niemals wieder, Einfachheit und Unmittelbarkeit des Lebens, die Abweſenheit aller künſtlichen und mechaniſirten Verhältniſſe, mit menſchlich würdigen und gebildeten Formen des Daſeins verbunden. Doch über dieſes griechiſche Ideal gehe ich hier wie über ein unerſchöpfliches Thema mit Verweiſung auf die äſthetiſchen Werke hinweg, deren keines ſich der Verſenkung in ſeine Bedeutung hat enthalten können; ich hatte nur anzuführen, daß die Theorie des Epos, nachdem einmal dieſe Geſichtspunkte klar geworden waren, ſich ferner nicht nur zufällig allein auf die homeriſchen Gedichte bezog, weil ſie allerdings der allgemeinen Kenntniß am nächſten lagen; man geſtand ſich vielmehr zu, daß wahres Epos als

eine in ſich zuſammenſtimmende und reine Kunſtgattung ausſchließlich auf dem Boden der antiken Weltanſicht und als Darſtellung antiker Stoffe möglich ſei.

Es iſt unnöthig, die vielfach beklagten Gründe zu wiederholen, die das moderne Leben mit dem Uebermaße ſeiner mechaniſchen Vermittlungen, der Unruhe ſeiner auseinandergehenden Anſichten und dem viel größeren Gewicht, das auf die innerlichen Motive der allmählichen Ausbildung der menſchlichen Charactere fällt, niemals zum anpaſſenden Gegenſtand für die gleichmäßige Betrachtungsweiſe und ſelbſt die äußere Form des antiken Epos werden laſſen. Ob auch den dichteriſchen Kräften der Gegenwart, als Erzeugniſſen ihrer Zeit, es unmöglich fallen müſſe, das antike Ideal auch nur als ſchöpferiſche Stimmung ihrer eignen Phantaſie wieder aufleben zu laſſen, kann dahin geſtellt bleiben; müßten ſich dieſe Kräfte auf antike Stoffe werfen, ſo wären ſie in jedem Falle verſchwendet: Göthes Achilleis, abgeſehn von dem, was ſie gegen den epiſchen Ton vielleicht fehlen mag, beweiſt uns, wie gar nicht ſich derſelbe Eindruck an die ſchönſte künſtliche Wiederholung einer fremden Weltanſicht und an ihre einſt originalen Ausprägungen knüpft. Sucht aber die Darſtellung moderne Stoffe, ſo fand ſchon Humboldt nur eine beſondere Gattung unſerer Zeit ausführbar: die bürgerliche Epopöe, als deren Muſterbeiſpiel ihm Hermann und Dorothea galt. Sie ſchien ihm auf das ſinnlich Reiche, Glänzende und Prächtige, auf die Darſtellung eines Weltzuſtandes in der impoſanten Mannigfaltigkeit ſeiner äußern Erſcheinungen verzichten zu müſſen, aber durch einen größern Gehalt an Gedanken und Empfindungen entſchädigen zu können; in engere Verhältniſſe herabſteigend, würde ſie das Wahre, Echte und Ewige eines Zeitgeiſtes, der ſich zur Vollſtändigkeit äußerer Erſcheinungsſchönheit nicht mehr entfalten kann, in den inneren Zuſammenhängen des tiefer aufgefaßten perſönlichen Lebens wiedergeſtrahlt erſcheinen laſſen. Bei dieſem Urtheil iſt von Hum-

boldt bis auf Gervinus die deutſche Aeſthetik geblieben; die Nation hat es durch die Liebe, mit der ſie Werke dieſes Characters, ſo wie durch die Gleichgültigkeit beſtätigt, mit der ſie zahlloſe Verſuche aufnahm, ihr in altepiſchen Formen das große Leben ihrer Geſchichte vorzutragen.

Es war hart, den eignen poetiſchen Kräften die ganze Fülle der großen modernen Weltverhältniſſe entzogen zu ſehn; man konnte fragen, ob nicht die zahlreichen epiſchen Verſuche anderer Zeiten und Völker neue Formen für die unanwendbar gewordenen antiken darböten. Dieſe außergriechiſchen Epopöen waren nach und nach in den Geſichtskreis der Aeſthetik getreten; länger bekannt die italiäniſche, dann die altdeutſche, endlich die orientaliſche Welt. Die über ſie geführten Unterſuchungen und ihre Reſultate zu erwähnen, iſt hier unmöglich; W. Wackernagel (die epiſche Poeſie; im ſchweiz. Muſ. für hiſt. Wiſſ. Bd. 1. 2, Frauenfeld 1837, 38) und Fr. Zimmermann (Begriff des Epos. Darmſt. 1848) befriedigen die hierauf gehenden Wünſche. Jene Hoffnungen erfüllten ſich nicht. Virgil und Taſſo, Milton und Klopſtock ſtellte nach und nach die Aeſthetik mit Achtung ihrer poetiſchen Kraft beiſeit; ſie hatten theils keine in ſich haltbare neue Kunſtgattung geſchaffen, theils in der Wahl ihrer Stoffe ſich völlig vergriffen; auch Dantes großartiges Werk durfte nur einmal gewagt worden ſein und nicht nachgeahmt werden; das Lied der Nibelungen hatte einen von Natur zur Tragödie beſtimmten Stoff mit heroiſchem Schwung, aber ohne breite Klarheit epiſcher Lebensfülle behandelt; orientaliſche Dichtungen glitten aus dem Tone der Epopöe, der ihnen zuweilen zu Gebot ſtand, öfter in den der Lyrik und der Reflexion hinüber. In allen dieſen Beiſpielen lagen keine neuen Lebenskeime; Arioſt's leichtſpielende Weiſe dagegen, Cervantes ſtiller Humor und zuletzt die leidenſchaftliche Bewegtheit Byrons ſchien Vielen die Andeutung eines neuen rechten Wegs für moderne Epik. Iſt der Weltzuſtand einmal ſo, daß er die Bedeut-

ung eines werthvollen Inhalts, den er einſchließt, zu voller Erſcheinungsſchönheit nicht entwickeln kann, ſo läßt das gelten zu machende Ideal in der Ausführlichkeit und Allſeitigkeit, welche das Epos verlangt, eine hinlängliche Darſtellung nur durch völlige Aenderung des poetiſchen Geſtaltungsprincips zu: durch ganz unbeſchränktes Heraustreten der dichteriſchen Subjectivität, die das antike Epos ganz verbarg. Der gegebene Stoff kann dann in ſeinen Formen nicht mit Unbefangenheit und Hingebung von dem Dichter anerkannt aufgenommen und wiedergeſpiegelt werden; der Dichter ſelbſt iſt jetzt vielmehr der einzige Repräſentant des Ideals, und er ſtellt es dar, indem er die verkehrten Erſcheinungsformen zerſpottet, die es verhüllen oder verunſtalten. Jeder Verſuch freilich, der nach dieſer Richtung nicht mit der vollſten Kraft des Genius gemacht wird, iſt in Gefahr, aus dem Gebiet des Epos in das der Lyrik über, oder als bloße Satire aus dem Bereich der Kunſt gänzlich herauszugleiten; aber denkbar iſt allerdings eine Freiheit, Heiterkeit und Univerſalität des humoriſtiſchen Geiſtes, die zu der Ruhe Gleichmüthigkeit und Objectivität des epiſchen zurückkehrt, eben indem ſie alle lyriſchen Kämpfe durchgekämpft hat und kein Element der Dinge und ihres Verlaufs mit ſentimentaler Parteilichkeit dem andern vorzieht. Eigentliche Geſchichte, die überhaupt dem Drama, nicht der Erzählung zuſagt, würde dieſes humoriſtiſche Epos noch weniger als das antike darſtellen können; aber eine breite, das Idyll weitüberfliegende Schilderung allgemeiner Weltzuſtände würde ſeiner Natur nicht verſagt ſein. Nichts fehlt der Hoffnung, in ihm eine neue Kunſtform gefunden zu haben, als die Erfüllung durch einen großen Genius; das bisher Geſchaffene iſt tadellos doch nicht über das heitere Idyll hinausgekommen; den großen Werken dieſer Richtung fehlt theils der hinlängliche Schwung, theils die Stetigkeit plaſtiſcher Geſtaltungskraft, theils die wirklich unparteiiſche Reinheit der mit dem Stoffe ſpielenden Phantaſie.

Ich habe bisher ſtillſchweigend vorausgeſetzt, daß der Wunſch

auf ein Epos in metriſcher Form gerichtet war. Aus den früheren Epen gebundener Rede hatte ſich indeſſen als Erzeugniß des Verfalls der proſaiſche Roman gebildet und dieſe Form hat in unſerer Zeit die allgemeine Theilnahme faſt vollſtändig für ſich allein erobert. Unſern großen Dichtern, obwohl Göthe ſelbſt in ihr uns unvergängliche Werke geſchenkt, flößte ſie kein Vertrauen ein; ſie erſchien ihnen immer als problematiſche Zwittergeſtalt zwiſchen Poeſie, die ſie innerlich zu ſein vorgibt, und Proſa, deren äußeres Gewand ſie trägt. Die Stimmen der Aeſthetiker ſind getheilt geblieben; im Allgemeinen haben ſelbſt diejenigen, welche dem Roman ſeine Stellung im Syſtem der Kunſt dialektiſch feſtſetzten, damit nicht ſeine Ebenbürtigkeit mit dem eigentlichen Epos behaupten wollen.

Weiße findet allem Epos als Grundlage ein Bewußtſein allgemeiner ewiger und nothwendiger Weltgeſetze unentbehrlich; auf welche Weiſe dieſe Grundlage zu gewinnen ſei, hänge von der Eigenthümlichkeit der geſchichtlichen Idealbildung ab. Danach ſeien zwei Hauptgattungen zu unterſcheiden: das mythologiſche Epos, das dem antiken und dem romantiſchen Ideal möglich geweſen, und das hiſtoriſch-philoſophiſche, welches aus dem mythenloſen Ideale der modernen Welt entſpringend, der freien Erfindung der Geſtalten und Begebenheiten eine philoſophiſch gebildete Weltanſicht zu Grunde lege. Dieſes moderne Epos iſt der proſaiſche Roman; die begriffsmäßige Rechtfertigung ſeiner Ungebundenheit in Form und Inhalt beſtehe in der früher (S. 410) geſchilderten Univerſalität des modernen Idealbegriffes. Vermöge ſeiner Identität mit der Idee der Wahrheit ſetze dieſer die abſolute Möglichkeit der Schönheit als in allen Dingen, ſobald dieſe nur geiſtig aufgefaßt werden, vorhanden voraus. Deshalb gehe der Roman in die ganze Breite des geſchichtlichen Thuns und Geſchehens und aller ſeiner äußerlichen Beziehungen und Umgebungen ein, in die ganze Tiefe der Geſinnungen, Leidenſchaften und übrigen ſittlichen Zuſtände; er ſuche aus der

unbegrenzten Fülle der Beſonderheiten das Allgemeine, um aus dieſem rückwärts das Beſondere und Individuelle, ſcheinbar zwar unter dem vielen Unſchönen das Schöne wählend, in der That aber das letztere freiſchaffend, hervorzubringen. Um aber dieſe hohe und ſchwere Aufgabe zu erfüllen, werde von dem Roman vor allem andern wirkliche Welt- und Lebensweisheit gefordert; anderſeits, da die Darſtellung der Wirklichkeit nicht nur beiläufig, ſondern weſentlich und allgemein auch das Gemeine und Häßliche gegenwärtig zeigen müſſe, werde die Thätigkeit der Romandichtung zum großen Theil eine humoriſtiſche ſein, aber eben dadurch den ſchönſten Triumph der Poeſie feiern, den über die nicht unbeachtet gelaſſene, ſondern ſchöpferiſch bezwungene Häßlichkeit und Gemeinheit.

Auch Viſcher hat dem Roman eingehende Beurtheilung gewidmet. Eine Welt von Zügen, welche das plaſtiſche Geſetz des Epos ausſcheide, nehme das maleriſch ſpecialiſirende des Romans wie mit mikroſkopiſchem Blicke auf; denn jene Idealität der Zuſtände, welche dies nicht ertragen könnte, ſei in ſeiner Welt vornherein gar nicht vorhanden; aus der Proſa der harten Naturwahrheit werde ſie eben erſt durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben wiederhergeſtellt. Die Geheimniſſe des Seelenlebens ſind die Stelle, wohin das Ideale ſich geflüchtet hat, nachdem das Reale proſaiſch geworden; die Kämpfe des Geiſtes, die tiefen Kriſen der Ueberzeugung, der Weltanſchauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens, dies ſind die Conflicte, dies die Schlachten des Romans. Es ſind nicht blos innere Conflicte; ſie erwachſen aus der Erfahrung; der Grundconflict iſt immer der des erfahrungsloſen Herzens, das mit ſeinen Idealen in die Welt tritt, und die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als eine Geſammtſumme von Bedingungen durchkoſten muß, die von unendlich vielen Individuen in Wechſelergänzung erarbeitet ſind und nun über jedem einzelnen Individuum ſtehen.

Wenn es ſich um die Rechtfertigung einer Kunſtgattung handelt, thut man nicht wohl, ſich *nur* an die vorhandenen Beiſpiele zu halten; man hat allerdings, wie Weiße und Viſcher gethan, zu fragen, ob ein eigenthümliches äſthetiſches Bedürfniß zu ihr drängt, und ob die Form, in der dies zu befriedigen iſt, ſich als äſthetiſch zuläſſig erweiſt. Nun ſcheint doch, was das erſte betrifft, nicht zu leugnen, daß das antike Epos, obgleich an ſich ſelbſt eine durchaus vollendete Kunſtform, nicht geeignet iſt, den ganzen Gehalt aller denkbaren Schönheit in ſich aufzunehmen. Denn unmöglich kann alle Schönheit in der plaſtiſchen Darſtellung feſter Charactere liegen, für welche die ſämmtlichen Lagen, in die das Leben ſie wirft, nur Veranlaſſungen werden, ihr unwandelbares Naturell nach verſchiedenen Seiten hin zur Erſcheinung zu bringen; unzweifelhaft gebietet ein wahrhaft äſthetiſches Intereſſe auch die Zeichnung *bildſamer* Naturen und ihrer Erziehung; und zwar reicht es nicht hin, dieſe Entwicklung nur in den großen Zügen darzuſtellen, welche dem Drama zu Gebote ſtehen, ſondern auch in jener unabläſſigen Stetigkeit kleiner Fortſchritte muß ſie ſich abbilden laſſen, mit welcher ſie in der Wechſelwirkung mit unzähligen kleinen Bedingungen des natürlichen und des geſelligen Lebens wirklich vor ſich geht. Hierin iſt den Vertheidigern des Romans einfach beizuſtimmen; die antike Poeſie hat dieſe Lücke und beſitzt keine Form, um ſie auszufüllen. Wenn nun Vischer dennoch bedenklich wird, und die reine Kunſtſchönheit des Romans bezweifelt, weil er doch zu viel Proſa des Lebens zugeſtehe, um einen ſichern Halt für ihre Idealiſirung zu haben, ſo mögen die vorhandenen Werke dieſer Form ihm ſehr viel Grund zu dieſem Bedenken geben, im Allgemeinen halte ich es nicht für unbeſiegbar.

Man wirft dem modernen Leben vor, keine darſtellbare Poeſie mehr zu beſitzen und deshalb auch die darſtellende Poeſie des Epos unmöglich zu machen. Worin liegt doch eigentlich dieſer Mangel? Darin doch zuletzt, daß die Zuſammenſetzung unſerer

Gesellschaft sehr künstlich ist und in den Vordergrund unseres Seelenlebens eine Menge von Ueberlegungen, Sorgen und Hoffnungen drängt, die sich nicht unmittelbar auf anschauliche Objecte der Außenwelt und ihre sinnlich sichtbar zu machende Behandlung beziehen; darin ferner, daß eben deshalb diese Behandlung der Außenwelt von uns nicht mehr mit der Hingebung und Andacht ausgeübt wird, welche ihre ausführliche Beschreibung zum lohnenden Gegenstand der Aufmerksamkeit machte; darin endlich, daß wir wegen der Vielförmigkeit unserer Bedürfnisse gleichwohl in viel höherem Grade, als das hierin einfachere Alterthum, von allerhand Elementen dieser Außenwelt abhängig sind, und eben deshalb die Nutzbarmachung derselben nicht mehr dem eignen Handanlegen, sondern einem mechanisirten Geschäftsbetriebe übertragen. Wenn man diese Züge zusammenstellt, so wird man vor Allem sich überzeugen, daß sie ganz folgerecht zusammenpassen; sie drücken alle die Beziehung zur Sinnenwelt zum bloßen Mittel einer inneren Entwicklung herab; jedenfalls leiden sie also nicht an innern Widersprüchen, welche ihre poetische Verwerthung hindern müßten.

Es folgt aus ihnen nur, daß die Schilderung des modernen Lebens, um realistisch genau zu sein, eine sehr große Menge sinnlicher Bilder zur flüchtigen, aber dennoch scharfen Zeichnung des Schauplatzes und der bedingenden Umgebung verwenden muß, daß sie aber in der Darstellung der kleinen Aeußerlichkeiten des Behabens im Leben sich der behaglichen epischen Breite ganz zu enthalten hat. Nicht als wenn diese Aeußerlichkeiten nicht ebensoviel Darstellbares enthielten, wie die des Alterthums; die modernen Menschen erheben ihre Hände ebenso zum lecker bereiteten Male, wie die griechischen Heroen; der Fuhrmann schirrt seine Pferde principiell nicht anders an und mit gleicher Umständlichkeit; wer das Anzünden einer Cigarre beschreiben wollte, fände noch immer eine Reihe von Handlungen zu erwähnen, die zu Episoden über den Handelsverkehr mit anders-

redenden und andersfarbigen Menſchen und über feuerſpeiende Berge Anlaß gäben; aber keiner mag das mehr hören; Niemand hat für dieſe Einzelheiten Intereſſe als für bloße Vorgänge; Jeder mag ſie nur beachten, ſoweit ſich in der beſondern Manier, dies Alltägliche zu verrichten, prägnant eine innere Leidenſchaft des Augenblicks oder ein characteriſtiſcher Zug der Individualität verräth. Dieſem letzteren Gedanken begegnet man nun wieder im antiken Epos faſt gar nicht; Alle thun dort Alles auf hergebrachte gleichförmige Weiſe; das Anlegen der Rüſtung, die Anſchirrung des Wagens, Kleidung und Entkleidung, das Abſtoßen des Schiffes und ſeine Landung: Das alles verrichtet eine Perſon in derſelben Reihenfolge von Acten und Geſten, wie die andere; der Vorgang ſelbſt, das Geſchäft intereſſirt hier, nicht die Beſonderheit der augenblicklichen Stimmung, mit der es verrichtet und characteriſtiſch modificirt wird. Der Roman iſt dagegen inſtinctiv auch in ſeinen gewöhnlichſten Leiſtungen auf das Entgegengeſetzte verfallen: er ſchildert Umgebung und ſinnliche Bewegung nur ſoweit ſie zur Kennzeichnung einer beſonderen Stimmung nöthig ſind, und eben deshalb iſt es für ihn auch kein Hinderniß, daß einzelne unſerer Lebensgewohnheiten nicht mehr die plaſtiſche Bildfähigkeit der antiken haben. Auch mit dieſer Klage wird übrigens Luxus getrieben; die Malerei kann Anſtoß an moderner Erſcheinungsweiſe nehmen; die Intereſſen der Poeſie haften nicht an Barfüßigkeit und zweirädrigem Streitwagen und fliehen nicht vor dem Reitſtiefel und der Kanone. Aber ſie fliehen vielleicht vor der proſaiſchen Form der Rede; und wenn wir das moderne Leben von Seiten ſeines Inhalts dem alten gleich darſtellbar finden, ſo fällt die Schilderung doch vielleicht, wenn ſie proſaiſch ſein *muß*, dadurch aus den Grenzen der Poeſie aus?

Die Gründe der Wohlgefälligkeit eines metriſchen Rhythmus haben wir früher aufgeſucht; den Werth deſſelben für die poetiſche Geſtaltung des ausgeſprochenen Inhalts haben wir noch

zu bedenken, ohne freilich in die Einzelheiten einzugehen; ihnen iſt Conrad Herrmann (die äſthetiſchen Principien des Versmaßes. Dresden 1865) gerecht geworden. Den Anfangszeiten der Aeſthetik, die überhaupt in der Kunſtwelt ein von der Wirklichkeit abgetrenntes Gebiet ſahen, war der metriſche Rhythmus als Gegenſatz gegen das Natürliche lieb; ſie ſuchten keine andere Rechtfertigung als das dunkle Gefühl der Feierlichkeit, das er gewährt. Unſere großen Dichter, von der Proſa beginnend, überzeugten ſich bald von der Unentbehrlichkeit des ausgeprägten Maßes für den Ausdruck ihrer echten Poeſie, ohne doch ſich genügende begriffliche Rechenſchaft über ſie zu geben. Es folgte eine Periode deutſcher Dichtung, die viel in metriſcher Muſik that, bis endlich mit der wachſenden Neigung zu realiſtiſcher Darſtellung das Versmaß um ſeiner Unnatürlichkeit willen in Mißachtung gekommen iſt und von Vielen nur noch die Proſa als Ausdrucksmittel einer männlichen Poeſie größerer Werke dem metriſchen Getändel der Lyrik entgegengeſtellt wird.

Dieſe Widerſprüche ſcheinen auf einer falſchen Gegenſetzung des Metrum gegen die ungebundene Rede zu beruhen. Wenn der Schüler zuerſt die Geſetze der Mechanik und den feinen Zuſammenhang kennen lernt, der die kleinſten Veränderungen in dem Gleichgewicht weniger Punkte zu einer Welle von Erſchütterungen werden läßt, die ſich mit zierlicher Regelmäßigkeit über ein ganzes Syſtem von Elementen weiter verbreitet, ſo kommt ihm der abenteuerliche Gedanke, dieſes zauberhafte Wechſelverſtändniß unzähliger Theile möge wohl an bevorzugten fernliegenden und vornehmeren Producten der Natur vorkommen, aber er wagt die Annahme gar nicht, daß dieſelben Geſetze ſich an den gemeinen Stoffen ſeiner nächſten Umgebung auch beſtätigen würden. Der metallenen Saite traut er zu, durch Anſtoß in regelmäßige Oscillationen zu gerathen, aber wie käme ein gewöhnlicher hänfener Strick zu ſolchen Leiſtungen? Jede Geſetzmäßig-

keit der Wirklichkeit, die wir kennen lernen, beziehen wir immer zunächſt auf das Große und in der Erſcheinung Ungewöhnliche; es bleibt lange Dem gegenüber in unſern Gedanken die Vorſtellung einer gemeinen Natur, eines Proletariats der Wirklichkeit, das an dieſer Wahrheit nicht Theil habe. Einen gleichen Eindruck mag am Beginne der menſchlichen Bildung auch die Sprache gemacht haben, wie ſie im täglichen Leben, in der Form der Sätze und des Ausdrucks der Laune und dem Ungeſchick der Redenden Preis gegeben, zur Bezeichnung vorübergehender Wahrnehmungen und Wünſche benutzt wurde. Weder in ihr noch in der Gedankenwelt, deren Kleid ſie war, konnte eine zuſammenhängend geſtaltende Geſetzlichkeit vorhanden ſcheinen. Was daher der Geiſt Allgemeingültiges und Ewiges nach und nach auffand, das zog ſich ſogleich in ausdrücklich metriſche Form; nicht nur poetiſche Anſchauungen, auch die ewig geltenden Wahrheiten der Wiſſenſchaft ſchienen wahr zu ſein nur innerhalb dieſer bevorzugten Form, in welcher jeder Begriff und jede Verbindung mehrerer unveränderlichen Ausdruck und unvertauſchbare Stellung angenommen hatte, nicht in der Proſa, die von den Anregungen des Augenblicks ausgehend, denſelben Inhalt bald ſo, bald anders, weitläufiger oder kürzer, alſo nicht in einem monumentalen Satze ausſprach. Hierauf kann man wohl, nach Ergänzung einiger Zwiſchengedanken, die ich der Aufmerkſamkeit des Leſers überlaſſe, den Eindruck zurückführen, den die metriſche Form immer gemacht hat. Sie ſchien dem Alltäglichen gegenüber eine neue ideale Welt zu eröffnen; im Grunde freilich keine neue, ſondern nur die innerlichen und einheimiſchen Tiefen derſelben, in welcher wir leben. Denn wie die Phyſik uns das formloſe Geräuſch in eine nur zugleich erklingende und ſich ſtörende Mannigfaltigkeit regelmäßiger Tonſchwingungen zerlegt, ſo ſchärft auch das Metrum nur unſer Gehör für das Wirkliche, verwandelt zu Muſik, was Lärm war, und gibt den ein-

zelnen Gedanken die gesetzliche und harmonische Form, die sie in ihrer Durchkreuzung für die Standpunkte des täglichen Lebens nicht sehen lassen.

Wir müssen jedoch unsern Vergleich noch anders benutzen. Ohne Zweifel liegt auch eine gewisse Gefahr für die Poesie in ihrer metrischen Form. Ich rede nicht von dem inhaltlosen rhythmischen Pomp, der nur zum Mißlingen der Dichtung zu rechnen ist; auch nicht davon, daß alten, dürftigen und einfachen Gedanken das Metrum allein zuweilen dichterische Weihe zu geben scheint, denn dies geschieht nicht mit Unrecht; die poetische Wahrheit ist kein translunarisches Gewächs; sie findet sich ohne Zweifel in den gewöhnlichsten Reflexionen, zu denen die Erfahrung des Lebens drängt; wer diese, die abgegriffen und verblaßt in unserm gewöhnlichen Gedankenlauf sich umtreiben, zu klarem denkwürdigem Ausdruck reinigt, spricht wahre Poesie aus. Aber diese ganze idealisirende Tendenz, die das Ewige aus dem Veränderlichen zu concentriren sucht, führt doch nothwendig zu einer gewissen Abstraction von den kleinsten Besonderheiten der Wirklichkeit und dadurch zu einem Widerspruch gegen den realistischen Geist der Gegenwart, der von diesen Kleinigkeiten als wesentlichen Mitbedingungen des Ganzen durchaus keine missen kann, aber gar nicht auf jede einen vorzüglichen Werth legen will. Der Rhythmus verwandelt gewissermaßen Alles in Gold, auch was taubes Gestein bleiben müßte und nur zur Festigung des aufzurichtenden Gebäudes zu dienen hat; Poesie in dieser Form auf modernes Leben angewandt, läßt entweder unentbehrliche Mittelglieder aus oder höht das nothwendige Kleine zu ungehöriger Wichtigkeit auf. Beide Nachtheile wird man in Vossens Louise vereinigt finden; kleine Spuren trüben hin und wieder Hermann und Dorothea. Ein Zug jener Abstraction aber geht durch unsere klassische Literatur überhaupt; ihre Meisterwerke lassen in wesenlosem Scheine hinter sich nicht ganz allein das Gemeine, sondern auch viel von dem unverächtlich Wirklichen;

darf man von der Poeſie verlangen, daß ſie ſowohl erhebe als unterhalte, ſo haben wir für das erſte unſern großen Dichtern ewig dankbar zu ſein; aber unterhaltend ſind ſie im Ganzen wenig.

So werden wir alſo doch zur Proſa zurückgeführt. Und hier ſollte man ſich eben erinnern, daß ihr hänfener Strick an denſelben Schwingungen theilnehmen kann, die wir nur der goldenen Saite zutrauen. Aber freilich, hier muß auch der Aeſthetiker, der den Roman vertheidigt, kleinlaut werden. Denn wo wäre die Proſa, die dieſen Ausſpruch wahr macht? Man kann ſie herrlich bei Göthe finden, aber in Werken, deren bedenkliche Compoſition uns den Meiſter mehr als das Werk loben läßt. Seitdem iſt die deutſche Proſa verwildert; in den Schulen an Ueberſetzungen aus dem Lateiniſchen geübt, in Zeitungen und Landtagsverhandlungen zu unvorbedachten Stegreiferzeugniſſen veranlaßt, hat ſie auch in der ſchönen Literatur keine Form wiedergewinnen können; zu verſchieden ſind hier die Bildungswege und Bildungsſtufen, Geſchlecht und Nationalität der Arbeitenden. Kaum nothdürftige Richtigkeit des Satzbaues dürfen wir erwarten, kein Gefühl für das empfindliche Gleichgewicht der Periode, den Numerus der Alten; keine Vermuthung davon, daß auch die proſaiſche Erzählung wie das Gemälde eine ſorgſam abgewogene Vertheilung der dargeſtellten Maſſen bedarf, um Haltung zu erlangen; von Scene zu Scene werden wir fortgeführt, und Niemand kann ſich nach dem Ende der großen Umriſſe eines Werks mit der Klarheit erinnern, mit welcher aus der Entfernung ſich ſcharfgezeichnete Linien einer Bergkette unſerem Auge darbieten. Gedenken wir endlich des Mangels an Univerſalität der Weltanſicht, der Engräumigkeit des vor uns geöffneten dichteriſchen Schauplatzes, der widerwärtigen Gefliſſentlichkeit, mit welcher die Widerſprüche unſers ſocialen Lebens, die Zeitkrankheiten, ausführlich gemalt vor den wahrhaften und ewigen Inhalt der Gegenwart verdeckend vorgeſchoben werden, ſo begreifen wir

die Geringſchätzigkeit, mit welcher Gervinus über dieſen blattreichen Zweig unſerer Literatur ſchweigt.

Man kennt die Aeußerung Göthes über die beſtändige Gewohnheit ſeines Lebens, was ihn gequält oder beglückt, in ein Gedicht zu verwandeln und ſo die unruhige Bewegung ſeines Gemüths darüber abzuſchließen. Fügen wir hinzu, was Schiller auf Anlaß von Bürgers Dichtweiſe ausſpricht, ſo bezeichnen dieſe Bemerkungen beider den Urſprung und die Aufgaben der Lyrik ſo, daß alle Theorie faſt nur in der Syſtematiſirung der aus ſo friſcher Quelle entſprungenen Aufklärung zu beſtehen braucht.

Man pflegt in der Lyrik der Subjectivität des Dichters einen Spielraum zuzugeſtehen, den ihr das Drama und die epiſche Erzählung verweigere. Doch würde man dieſen Satz unvortheilhaft ſogleich darauf deuten, daß der lyriſche Dichter anſtatt des vorhandenen objectiven Weltzuſtandes die ſubjectiven Bewegungen ſeines Innern darzuſtellen habe. Nicht durch dieſen Inhalt, ſondern durch die Art ihn vorzutragen, zeichnet ſich die Lyrik aus; welches auch immer das äſthetiſche Gut ſein mag, deſſen Anſchauung mitzutheilen die Abſicht des Gedichtes iſt: es muß fühlbar werden, daß dies Gut nur durch die lebendige Arbeit des Gemüthes im Augenblicke der Mittheilung entſteht. Nach verſchiedenen Richtungen machen wir hiervon Anwendungen.

So großen Werth Göthe und Schiller darauf legen, daß das lyriſche Gedicht einem innern Erlebniſſe entſpringe, die bloße Darſtellung der ſubjectiven Erſchütterung galt ihnen doch nicht für genügend. Göthe will ſich durch die dichteriſche Arbeit von dem Druck einer das Gemüth beherrſchenden Stimmung befreien; wie dies geſchehe, deutet Schiller an, indem er den Schmerz nicht im Schmerz beſungen, ſondern aus mildernder Zeitferne geſchildert will, welche die Uebermacht der Leidenſchaft aufhebt. Es iſt nur ein ſcheinbarer Widerſpruch zwiſchen

Beiden, wenn Schiller ſo als Quelle der lyriſchen Schönheit dieſelbe Freiheit und Klarheit des Geiſtes nennt, die Göthe ſich durch den poetiſchen Ausſpruch ſeiner Bewegung erwerben möchte. In Wirklichkeit iſt doch nur ein untheilbarer Vorgang, was die Reflexion hier als Ausgangspunkt und Ziel unterſcheidet. Denn worin liegt jene mildernde Kraft der Zeitferne, deren Schiller gedenkt? Nur körperliche Schmerzen, die keinen Gegenſtand der Poeſie bilden, lindert unmittelbar der Verlauf der Zeit durch das Selbſtverklingen der erlittenen Störung; das Leid des Gemüthes ſtillt er doch nur durch den Zuſtrom neuer Erfahrungen, den er möglich macht. Und ebenſo wenig liegt jene idealiſirende Macht der Zeit in der bloßen Abſchwächung des Erlebten, mit der wir uns bei körperlichen Störungen zufrieden geben, ſondern in einer Formänderung des Erlittenen, die es verklärt zum ewigen Beſitzthum macht. Was im Augenblick des Affectes die Seele ganz ausfüllte, ohne Gegengewicht an dem übrigen geiſtigen Inhalt, den die übermächtige Erſchütterung aus dem Bewußtſein verdrängt hat, das engen die wiederauflebenden und ſich mehrenden Beziehungen zu dem Reichthum der Welt wieder ein: der gewaltige Eindruck, der chaotiſch und geſtaltlos war, weil ihn Nichts Fremdartiges begrenzte, nimmt faßbare und mittheilbare Geſtalt an durch die zurückkehrende Geſchäftigkeit der Ueberlegung, die ſeinen unmittelbaren Inhalt durch Unterordnung unter mannigfache Geſichtspunkte gliedert; ſo aus einer drängenden Bewegung des Gemüths in einen beharrlichen Gegenſtand der Betrachtung verwandelt, verliert das Erlebte ſeine unrechtmäßige Uebermacht über unſer Inneres und gewinnt zugleich die unſchriebene Form, mit der es im Ganzen unſerer Lebenserfahrung unverlierbar an ſeinen Ort zu ſtellen iſt. Dies iſt die beruhigende Kraft der Zeit, die jedes menſchliche Herz erfährt; der Dichter erfährt ſie nicht blos, ſondern ſtellt zugleich eben dieſe ſtillwirkenden Vorgänge ſelbſt dar, als deren unbeobachtet gereifte Frucht uns der neue Frieden zuzufallen pflegt.

Ich komme nicht ohne Abſicht hier noch einmal auf dieſe idealiſirende Objectivirung des Erlebten zurück, die wir bereits als allgemeines Verfahren der künſtleriſchen Thätigkeit bemerkten. Die Ausprägung einer ſtehenden Benennung für eine richtig beobachtete Thatſache verdunkelt zuweilen die Thatſache ſelbſt; man rechnet mit Wechſeln fort und verliert die unmittelbare Anſchauung der Werthe, welche dieſe repräſentiren. Auch an die erwähnten Ausſprüche Göthes und Schillers hat ſich manche Ueberlieferung ohne lebendige Wiederverinnerlichung des Gemeinten angeſetzt. Von großen Gemüthsbewegungen ſich durch die Schöpfung eines Kunſtwerks zu befreien, hört man ungefähr in derſelben Weiſe empfohlen, wie überhaupt das Austoben einer Leidenſchaft; daß ein großes Heil darin liege, ſubjective Erregungen in Gegenſtände der Betrachtung zu objectiviren, wird mit hergebrachter Ehrfurcht vor dem Myſtiſchen des Vorgangs verſichert. Aber die Poeſie wird durch einen hinlänglich großen Reſt des Unerklärbaren ewig von der gemeinen Anſicht der Dinge ohnehin geſchieden ſein; man ſollte die wenigen Fäden nicht vernachläſſigen, die von erklärbaren pſychologiſchen Vorgängen zu ihr hinüberleiten. Einen dieſer Fäden wird man leicht hier finden. Denn was bewegt den leidenſchaftlichen Aerger auch da, wo ihn Niemand hört, zur Ausſtoßung ungezählter Schmähungen? und was gewinnt er dabei? Es mag ſein, daß zuerſt ein inſtinctiver Drang zu irgend welcher Aeußerung treibt, aber indem dieſer Drang zum Worte greift, kann er doch kein Wort finden, dem nicht auch ein Sinn anhaftete; er kann keinen Vorwurf hinausſchleudern, der nicht die Form eines Satzes, eines Gedankens annähme. Aber jeder Gedanke ſteht im Reiche des Denkbaren in feſten Verhältniſſen zu anderen Gedanken; unvermeidlich wird daher der Inhalt der Leidenſchaft, ſobald er ſich auf dieſe Form einläßt, in Beziehungen verflochten, aus denen ſich gegen ihn ſelbſt eine gewiſſe Kritik erhebt. Iſt der Vorwurf gerecht, nun wohl, dann unterhält er zwar durch die

Deutlichkeit, mit welcher er nun ausgeſprochen vor dem Bewußtſein ſteht, die leidenſchaftliche Bewegung, die ihn ausſtieß, aber er unterhält ſie doch nun als der rechtfertigende Grund ihres Daſeins; denn er zeigt das an ſich ewige und unveränderliche Object auf, dem der Haß der bewegten Seele für immer gebührt. Und er kann doch auch dies nicht, ohne die ſchrankenloſe Ausdehnung der Erregung ſelbſt zu begrenzen, denn indem er ihr ein beſtimmtes Ziel giebt, lenkt er ſie von einem großen Bereich jener Welt des Denkbaren überhaupt ab, deren umfaſſenden Hintergrund eben der ausgeſprochene Gedanke ſelbſt durch unzählige an ihn ſich knüpfende Nebenvorſtellungen wieder merkbar werden läßt. Und war der Vorwurf ungerecht, ſo iſt er um ſo weniger verloren; denn es iſt nicht richtig, daß ſelbſt in der hohen Flut der leidenſchaftlichen Bewegung der Sinn für die Wahrheit ganz in uns erlöſche; indem wir ſie ausſprechen, ſchaudern wir vielmehr ſelbſt vor der erkannten Maßloſigkeit unſerer Behauptungen heimlich zurück, und wenn für den Augenblick uns jene Flut über jeden Aufenthalt hinausführt, dennoch bleibt der Stachel, und die Empörung des Gemüths ſänftigt ſich an der Erkenntniß der Widerſprüche, in die ſie ſich geſtürzt hat. Nicht anders verfährt das Entzücken; wir mögen niemals ungetheilt und nur leidend die freudige Erregung hinnehmen; im Einzelnen ſuchen wir zergliedernd die mannigfaltigen Verhältniſſe auf, und ſprechen ſie aus, auf denen ſie beruht, und durch ihre erkannten Gründe iſt ſie nun als ſtets unverlierbares Gut der Vergänglichkeit enthoben, die jeden unſerer Zuſtände, der nur Zuſtand bleibt, in beſtändigem Wechſel hinrafft.

Zwei verbundene Vortheile finden wir alſo in allen dieſen Vorgängen, durch welche von ſelbſt die *Stimmung*, die uns beherrſchte, ſich zum *Gegenſtand* einer Anſchauung verwandelt; zuerſt den, welchen ich eben erwähnte: die Feſthaltung des Erlebten für immer. Denn unſere Erinnerung iſt ſtumpf für alle Gefühle, denen wir nur leidend hingegeben waren, und repro-

ducirt ſie nur unkräftig; lebendig rufen wir uns das allein zurück, was im Augenblick des Erleidens in irgend einer Weiſe mit Gedanken verſetzt oder durch ſie bearbeitet wurde und nun von ihnen getragen oder an ſie geknüpft wieder aufſteigt. Aber zugleich liegt ein kleines doch deutliches Element ſittlicher Arbeit in jenem unwillkürlich geübten Verfahren: das Gemüth verſucht ſeine Luſt oder Unluſt zu rechtfertigen; denn wie ſehr auch Werth und Unwerth aller Verhältniſſe nur gefühlt und nicht durch Gedanken erkannt werden kann: dennoch hat das Gefühl keine Berechtigung uns zu beherrſchen, wenn es nur als unſer Wohl oder Wehe auftritt, und wenn nicht Luſt und Unluſt als der eigene in unſerem Fühlen nur lebendig gewordene Werth oder Unwerth deſſen, was uns bewegt, empfunden wird. Um dies überhaupt zu leiſten, bedarf die leidenſchaftliche Bewegung der Mitwirkung des zergliedernden und geſtaltenden Denkens; ſie bedarf derſelben noch mehr, um den augenblicklichen Eindruck auf das Maß der Bedeutung zurückzuführen, das im Ganzen des Lebens ihm zukommt. Und nun können wir ein Drittes hinzufügen: den unwillkürlichen Drang nach Mittheilung, aus dem jede laute Kundgebung unſerer innern Zuſtände hervorgeht, ſeltner in der Abſicht wirkliche Abhülfe des Leides zu erreichen, aber immer in der ſtillen Vorausſetzung, was von Andern ſich nachfühlen laſſe, das erſt ſei ein berechtigter Gegenſtand auch unſeres Gefühls. Aber innere Erregung iſt mittheilbar nicht an ſich ſelbſt, ſondern nur durch Vermittlung von Gedanken, die ihre Veranlaſſungen oder Beziehungspunkte abbilden. So erſcheint uns denn überall die ſtets verlangte Bildlichkeit und Anſchaulichkeit der Poeſie, die Verwandlung des ſubjectiven Zuſtandes in einen Gegenſtand der Betrachtung darum begreiflich und nothwendig, weil ſie eine Selbſtbeurtheilung der Leidenſchaft enthält oder möglich macht, durch welche die thatſächliche Erregung unſers Innern in gerechten Zuſammenhang mit dem Ganzen einer vernünftig geordneten Welt geſetzt wird.

Ich habe hiermit nur die übereinſtimmende Meinung der deutſchen Aeſthetik ausgeſprochen. Sie hat niemals den bloßen Aufſchrei einer bewegten Subjectivität für lyriſche Poeſie gehalten; Darſtellung des Unendlichen im Beſonderen verlangte Schelling von ihr; eine allgemeine Gültigkeit des Ausgeſprochenen, in ſich ſelbſt wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen erwartete Hegel auch in der ſubjectivſten Eigenthümlichkeit der Darſtellung; Weiße ſucht noch beſtimmter in der lyriſchen Poeſie die Wahrheit der Vorausſetzung des Ideals, welche das Epos gemacht habe. Denn dies Ideal, deſſen Schönheit unmittelbar in die Erzählung übergehen ſollte, bleibe in der That dieſer fern und entfremdet und die Kunſt verwandle ſich nun in der Lyrik in den Ausdruck des bald ausdrücklich geſetzten bald wieder aufgehobenen Gegenſatzes zu ihm. Ich erſetze die dialektiſche Erörterung dieſes Ausſpruchs durch eine leichtere Vergleichung. Das Epos eröffnet einen weiten Horizont vor uns, und zeigt uns die Welt von einem hohen Standpunkt; von da aus nehmen alle lebhaften Bewegungen des Einzelnen ſich nur wie Beiſpiele einer allgemeinen Ordnung aus, längſt ausgeglichen in der Weltanſicht, die ſich über das Ganze wie Eine zuſammenhängende Färbung ausbreitet, nirgends ganz unbezeugt und nirgends mit beſonders hervorſtechendem Glanz localiſirt. Aber dieſe mit ſich einige Anſicht der Welt muß irgendwie entſtanden ſein; die lyriſche Poeſie führt uns an den Ort ihrer Geburt; ſie verläßt jenen hohen Standpunkt und taucht in das Gedränge des Lebens hinab, in welchem zuerſt uns die Räthſel des Zuſammenhangs der Dinge ungelöſt und unüberſehbar umſtehen; in dieſer bedrohlichen Nähe nicht beleuchtet durch die Helligkeit, in welcher ſie für den Ueberblick des Ganzen verſchwinden. Von hier aus, von dem zufälligen Standpunkt, auf dem das einzelne Gemüth ſich mitten in der Verzweigung und Veräſtelung der Dinge vorfindet, kann nur ſeine eigene Arbeit wieder den Weg zu einem Orte finden, welcher die freie Aus-

ſicht auf das Ideal und die in ihm liegende Schlichtung aller Widerſprüche zurückgibt. Auf beides müſſen wir Werth legen, auf dieſes Ziel des Ideals, in deſſen Anſchauung das lyriſche Gedicht zur Ruhe kommen will, und nicht minder darauf, daß es in einer Bewegung des ſubjectiven Gemüths beſteht, die ihr Ziel erſt aufzuſuchen ſtrebt.

Die Formen der Gedankenbewegung, welche dieſe dichteriſche Arbeit leiſten, ſind höchſt mannigfach; allgemein aber hat die Aeſthetik jedes poetiſche Spiel zurückgewieſen, das in zielloſem Irren nur die Mittheilung des Gemüthszuſtandes, aber in keiner Weiſe eine fortſchreitende Bearbeitung deſſelben erſtrebt. Ein ſtoffartiges Intereſſe hat man unterſchieden von demjenigen, welches die lyriſche Poeſie durch ihre Kunſtform erwecken ſoll. Dieſe letztere ſuchte man nie in der Vollendung der äußern techniſchen Darſtellung, ſondern in der klaren Vorzeichnung eines Gedankenganges, durch den die angeregte Stimmung ſich irgendwie zum Bewußtſein über ſich ſelbſt, über ihre Berechtigung, über die Verſöhnung ihres Zwieſpalts oder ihrer Zweifel, über ihren Ort in dem Ganzen einer idealen Weltanſicht erhebt; welches auch immer die Mittel ſein mögen, durch die dieſe Aufgabe erfüllt wird, ihre Erfüllung verlangen wir durchaus. Die Ereigniſſe der Natur, manche Scene des menſchlichen Lebens, nicht weniger die Werke anderer Künſte erregen in uns zuſammengeſetzte Stimmungen, deren eigenthümliche zauberiſche Färbung und Miſchung namentlich den jugendlichen Dichter überwältigt und zum umgeſtalteten Wiederausdruck anreizt. Wir fühlen uns lebhaft poetiſch angeregt, aber doch nicht befriedigt durch Gedichte, die aus ſolchem Bedürfniß entſprungen durch mancherlei aneinandergereihte Bilder und Gedankenelemente nur alle Beſtandtheile jener eigenthümlichen Gefühlsmiſchung in uns wiederzuerzeugen und zu verbinden ſtreben, ohne die erweckten Vorſtellungen in einen Brennpunkt zu ſammeln, ohne das Geſchilderte zur bloßen Scene irgend eines Fortſchritts zu

brauchen, ohne endlich einen Gedanken auszuſprechen, der für die lebhaft zur Anſchauung gebrachte Stimmung das Recht erklärte, in der Welt unter anderem Titel als dem einer zufälligen Affection unſers Gemüths zu exiſtiren.

Die ſo geſtellte Forderung als das Verlangen nach einer verſtandesmäßigen Arbeit mißdeutet zu ſehen, welche jedes lyriſche Gedicht mit einem Gemeinplatze der Erkenntniß ſchließe, darf ich nicht befürchten. Denn obgleich auch dieſer Schluß vollkommen unverächtlich wäre, ſobald ſein Inhalt die Mühe einer poetiſchen Erringung dieſes Gewinnes lohnte, ſo haben wir doch den Character der lyriſchen Poeſie in einer Bewegung des einzelnen Gemüthes als ſolchen gefunden. Und hierdurch ſchließen wir allerdings jede lehrhafte Darſtellung aus, die ſich zur Hervorbringung ihrer Erlebniſſe nur der Mittel des Denkens bedient, die allen Geiſtern gemeinſam, und derjenigen Unterordnung verſchiedener Wahrheiten, die einem zwingenden theoretiſchen Beweiſe zugänglich iſt. Denn Gegenſtand der Kunſt iſt Nichts, was auf zureichende Weiſe ſich ohne die Mittel der Kunſt leiſten läßt. Aus dieſem Kreiſe des unkünſtleriſch lehrhaften Inhalts tritt die lyriſche Poeſie heraus, indem ſie die lebendige Eigenthümlichkeit des dichteriſchen Gemüths zum verknüpfenden Bande der Gedanken macht. Sie thut dies zum Theil in derſelben Weiſe wie die muſikaliſche Melodie; wie dieſe nicht in der Wiederholung der Töne eines Accordes, die an ſich feſtliegen, ſondern in der freien und unberechenbaren Bewegung *zwiſchen* ihnen, aber doch zwiſchen ihnen als feſtliegenden beſteht, ſo führt die lyriſche Phantaſie die mit einander verbundenen Gedanken nicht in der logiſchen Ordnung auf, die der Verſtand von ihnen fordert, ſondern in der andern Reihenfolge, die ihnen mit eigenartiger Vertheilung neuer Werthe die Stimmung des Gemüthes und die Richtung ſeiner Bewegung gibt. Manches kaum andeutend, auf Anderem verweilend, hier entfernte Glieder ſprungweis verknüpfend, dort in erneuerten Wiederholungen um ein

unſcheinbares Glied der Gedankenkette kreiſend, ſtellt uns das lyriſche Gedicht nicht die Wahrheit ſelbſt dar, ſondern die Bewegung des Gemüths, das ſie ſucht oder ſich gegen ſie ſträubt, ſie gegen Zweifel mühſam ſchützt oder von ihrer aufleuchtenden Klarheit überraſcht wird. Und Dies alles ſo, daß mit jedem Schritt ihres Ganges die Phantaſie zugleich das Glück oder das Weh erſcheinen läßt, das aus dem gefundenen Zuſammenhange je nach der Weiſe quillt, wie das Gemüth ihm gegenüber ſich faſſen will. Denn jeder Inhalt freilich, der uns nur Aufgaben der Erkenntniß ſtellt, aber keinen Entſchluß der Entſagung oder der Thätigkeit zumuthet, nur uns durch ſich beſtimmt, aber nicht in ſeinem Werthe ſich durch uns beſtimmen läßt, entzieht ſich der lyriſchen Poeſie. Mit Dem allen endlich iſt natürlich nur das farbloſe Schema der Gedankenbewegung bezeichnet, die wir hier vorausſetzen; den Zauber der Anmuth, deſſen dieſe Bewegung bedarf, um ſchön, um überhaupt Gedicht zu werden, können wir hier um ſo weniger begrifflich faſſen, als wir ihn ja eben unablöslich von dem Ausdruck einer unberechenbaren Individualität finden, die der Auffaſſung durch Allgemeines widerſtrebt.

So vielgeſtaltig iſt die lyriſche Poeſie, daß auch dieſe Betrachtungen noch immer nur einer Form derſelben, und zwar einer keineswegs allgemeinanerkannten, zu gelten ſcheinen. In der That paßt das Geſagte am unmittelbarſten auf jene Gedankenlyrik, die der tadelnde Name der Reflexionspoeſie getroffen hat. Unſer Geſchmack und unſere Theorie ſind hier etwas allzu abhängig von den verſchiedenen Muſtern geweſen, die wir nach und nach kennen gelernt. Was vor der klaſſiſchen Zeit unſerer Literatur über Poeſie gedacht und in ihr geübt wurde, davon gehört das Beſſere allgemein dieſer Weiſe der Reflexion an, die von den Erſcheinungen einen kurzen Anlauf zum Denken über die Erſcheinungen nimmt. In dieſer Richtung, die um der Geſtaltung des modernen Lebens willen den neueren Völkern überhaupt, dem deutſchen Character beſonders

natürlich iſt, konnten auch die Studien des Alterthums nur beſtärken. Pindar, die lyriſchen Theile der Dramatiker, und die wenigen römiſchen Dichter, waren die einzigen leicht zugänglichen Muſter lyriſcher Poeſie; ſie alle, obwohl mit ſonſt verſchiedener Färbung, tragen dieſen Character einer nachdenklichen Phantaſie, die von den Erſcheinungen der Natur und des Lebens ſich zu Ueberlegungen über die Art beſtimmen läßt, wie der Menſch ſich ihnen gegenüber faſſen und in ihnen zurechtfinden ſoll. Dem Leben des Volks war die lyriſche Poeſie hauptſächlich in den geiſtlichen Liedern nahe getreten; was unter ihnen werthvoll iſt, und allerdings bietet dieſer unüberſehbare Schatz neben vielem Mißlungenen nur wenige Perlen, die zu dem Schönſten des Schönen gehören, auch dies bewegt ſich nach der Natur ſeiner Veranlaſſung in einem Gedankenleben, das von einzelnen äußern Veranlaſſungen nur leicht angeregt, das Ganze unſers Daſeins reflectirend, aber zugleich mit dem tiefſten gemüthlichen Antheil zu umfaſſen ſucht. Nun aber fand und empfand Herders feinſpürender Sinn die Schönheit der langvergeſſenen Volkslieder aller Zeiten und Länder; dem neu angeregten Intereſſe für dieſe Naturpoeſie kam die Bereitwilligkeit zu Neuerungen entgegen, die Shakeſpears ſich mehrender Einfluß auf andern äſthetiſchen Gebieten erweckt hatte, und mit unübertrefflicher Meiſterſchaft ſchlug plötzlich Göthe von neuem dieſen lyriſchen Ton der unmittelbaren Poeſie des Gefühls wirklich an, den Herder im Gegenſatz zu ſeiner eignen, ähnlicher Leiſtungen ganz unfähigen Natur, von fern bewundert hatte. Noch einmal erhob ſich dann gleichzeitig in Schiller die Reflexion zu einer Höhe poetiſcher Vollendung, die ſie im Allgemeinen ſelten, mit dem beſonderen Colorit moderner und deutſcher Denkart nie erreicht hatte. An dieſem blendenden Gegenſatz unſerer größten Dichter haben ſich unſere äſthetiſchen Theorien entwickelt, zuerſt mit einſeitiger Theilnahme des Volks für die ihm angeborne Reflexion und mit gleich einſeitiger Abneigung künſtleriſcher gebildeter Kreiſe auch

gegen ihre ſchönſten Leiſtungen, allmählich mit einer gerechteren Schätzung, deren Ergebniß ich mit Uebergehung der Einzelheiten dieſer Streitigkeiten erwähne.

Man erinnert ſich der Schilderungen, die Schiller von der ſchönen Seele gab, die nicht ſittlich zu wollen brauche, weil ſie edel zu begehren gewohnt ſei. Ihm ſchwebte dieſe Schönheit doch am meiſten als Ergebniß einer Selbſterziehung vor, als erkämpfte Rückkehr zu einer Haltung, welche die Natur nur Wenigen ihrer Lieblinge freiwillig beſchert. Göthe kannte und übte ſeinerſeits im thätigen Leben dieſe Erziehung, aber das Glück der Schönheit fand er doch vollſtändig nur, wo das menſchliche Herz mit dem köſtlichen Inſtinct des Gefühls und ohne des farbloſen Mittelgliedes der Erkenntniß zu bedürfen, unmittelbar in der einzelnen Erſcheinung der Natur und des Lebens ihren ganzen allgemeinen Gehalt zu empfinden, und ebenſo unmittelbar die einzelne Erſcheinung zum Ausdruck des Allgemeinen und Ewigen ſeiner eignen Bewegung zu geſtalten weiß. Nicht wie der ſichtbare Faden, der einzelne Perlen aufreiht, ſondern wie die unhörbare zuſammenhaltende Harmonie, die wir zu dem Ganzen der Melodie hinzufühlen, begleitet hier der Gedanke die vorüberziehenden Geſtalten; daß in dieſem echten Bilde des unmittelbarſten Lebens, in dem Liede, das ſangbar aus der Bruſt quillt, das Eigenthümlichſte der lyriſchen Poeſie, der vollſte Widerſchein des Unendlichen im Endlichen liegt, dieſe Ueberzeugung wird der neueren Aeſthetik nicht wieder zu rauben ſein. Aber ich füge eine Warnung hinzu, die kurz Gervinus ausſpricht (Geſch. der Nat.-Lit. 1844. V. 451): man möge nie vergeſſen, daß, wenn wir nur dieſe der Wirklichkeit nähere Poeſie preiſen wollen, wir uns leicht auf einer Unart unſerer proſaiſchen und phlegmatiſchen Natur ertappen könnten, welche der Anſtrengung die Behaglichkeit vorzieht. Denn dieſe naive und natürliche Kunſt leiſte das Höchſte nur unter der Einen von Göthe geſtellten und erfüllten Bedingung, daß ſie ihre Gegen-

ſtände aus der beſchränkten Wirklichkeit heraushebt und ihnen in einer idealen Welt Maß und Würde gibt.

Ich will dieſe Warnung hier nicht auf die unzähligen Erzeugniſſe deutſcher Lyrik beziehen, die ſeit Göthe Gleiches verſucht haben; denn die vielen mißlungenen Beiſpiele können Nichts gegen den Werth der Gattung beweiſen, und daß Vieles gelungen, geſtehen wir bereitwillig zu. Ich finde vielmehr jene Unart in einer ſich mehrenden Vorliebe, die lebendige Phantaſie in ihrem unmittelbaren Naturlaut, aber nicht in ihrer Geſtaltung zum Kunſtwerk zu genießen. Theorie und Kritik haben vielleicht zu ſehr dieſe Vorneigung genährt, welche das Allgemeinpoetiſche, das aller Kunſt Anfang und belebende Quelle iſt, ausdrücklich an einem Minimum des gedankenhaften Inhalts, als reinen Duft an dem geringſtmöglichen Körper haftend, zur Erſcheinung bringen möchte. Es iſt kein Zweifel darüber, daß überall wo dieſer Vorſatz ſo gelingt, wie er Göthe gelang, eine völlig reine und tiefe äſthetiſche Wirkung entſteht; aber es iſt ſehr zu bezweifeln, daß dieſe Höhe der einzige berechtigte Gipfel der lyriſchen Poeſie als Kunſt iſt. So wie man mißlungenen Gedichten vorwerfen kann, daß ſie in dem Stoffe befangen bleiben, den ſie *poetiſch* geſtalten ſollten, ſo läßt ſich gegen dieſe gelungenen einigermaßen einwenden, daß ſie in dem Allgemein*poetiſchen* bleiben, das ſie *künſtleriſch* verwerthen könnten.

Man muß dieſen Einwand nicht mißverſtehen; er enthält keine Leugnung des abſoluten, ſondern nur eine des ausſchließlichen Werthes dieſer objectivſten Lyrik. Ihrem überwältigenden Eindruck würde ſich ohnehin ein Deutſcher nicht entziehen können, dem nicht nur Göthe zu eigen iſt, ſondern jenes Volkslied, in deſſen Werthſchätzung wir, ebenſo wie in jener Warnung, mit *Gervinus* vortrefflicher Darſtellung übereinſtimmen. (Geſch. d. Nat.-Lit. Bd. II. S. 322.) Aber es iſt kein äſthetiſcher Grund vorhanden, der die Lyrik nöthigte, ſich auf dieſes Untertauchen

in die allgemeine Stimmung der Zeit und des Volkes zu beſchränken und um der Schönheit des Allgemein-menſchlichen willen den Zauber der kunſtmäßigen Poeſie zu fliehen, die mit der Gedankenkraft einer tiefbewegten Subjectivität aus der zuſammenfaſſenden Betrachtung der Welt Ergebniſſe zieht, welche eben nur die Kunſt, nicht die Wiſſenſchaft finden kann. Und darin eben beſteht jene getadelte Trägheit unſers Geſchmacks, daß wir nur hören wollen, was als Stimme der menſchlichen Natur uns von Natur verwandt iſt, aber nicht, was durch die Arbeit eines individuellen Geiſtes gewonnen, auch von uns nur durch entſprechende Arbeit angeeignet werden kann. Laſſen wir deshalb beide Richtungen der Dichtkunſt, die unſerem Volke in ſo ausdrucksvollen Beiſpielen gegeben ſind, nebeneinander in ihrem Werth, und überzeugen wir uns, daß ſie beide eines vollkommen poetiſchen Styls fähig, und beide nach verſchiedenen Richtungen hin in gleicher Gefahr ſind, aus dem Gebiete der Kunſt herauszufallen; jene objective Lyrik durch die geringe Bedeutung der kleinen Bildchen, die ſie uns häufig vorführt, und an welche nur noch die glückliche augenblickliche Stimmung des Hörenden eine Bedeutung knüpfen kann, die nicht in ihnen enthalten iſt; dieſe reflectirende aber durch die Neigung, die Wärme des Gefühls, welche nicht als leitende Kraft in dem Gange der Reflexion wirkte, durch äußerlichen Pomp an die Ergebniſſe einer kalten verſtandesmäßigen Ueberlegung anzuknüpfen. Vermeiden beide dieſe ihre characteriſtiſchen Gefahren, ſo werden ſie auch beide dem Genüge leiſten, was wir als Aufgabe der lyriſchen Poeſie bezeichneten; denn es iſt nicht nöthig, daß jener Aufſchwung des Gemüths aus der Verwicklung des Lebens zu dem Wiederanblick des Ideals, den wir verlangten, ſtets durch eine unterſcheidbar fortſchreitende Gedankenkette geſchieht; er liegt ſo, wie das lyriſche Gedicht ihn überhaupt vollziehen kann, als ein einzelner Ausblick auf einen einzelnen Gipfel der idealen Weltanſicht, oft auch in jenen unſcheinbarſten Wendungen des Vorſtellungsverlaufs,

deren Leitung die träumende Natur dem wachenden Bewußtſein aus den Händen genommen hat.

Die Subjectivität des Dichters haben wir bisher nur als die arbeitende Kraft betrachtet, aus der das lyriſche Kunſtwerk entſpringt; und ſie erſcheint uns um ſo poetiſcher, je eigenthümlicher die Individualität iſt, die ihre unberechenbaren Bewegungen einerſeits mit der anzuerkennenden Wahrheit einer idealen Weltanſicht in Einklang zu bringen, anderſeits ihnen die Klarheit allgemeiner Verſtändlichkeit zu geben weiß. In anderem und ausdrücklicherem Sinne macht Weiße die Subjectivität des lyriſchen Dichters gelten. Der alten Bemerkung, daß in dem Epos der Dichter hinter ſeinem Werke zurücktrete, gibt er den verſchärften Gegenſatz, daß dem Lyriker nicht blos erlaubt ſei, ſich ſelbſt darzuſtellen und gelegentlich ſelbſt als Darſteller ſeiner ſelbſt hervorzutreten, daß es vielmehr im Begriff der lyriſchen Poeſie liege, die Perſon des Dichters als unmittelbaren Träger ihres Inhalts ausdrücklich aufzuführen. Daraus erkläre ſich, daß in den meiſten lyriſchen Gedichten von höherem Schwung, tieferem Inhalt und gediegenerer Bildung der Dichter ſich ausdrücklich als Dichter, nicht blos als empfindendes und begehrendes Individuum einführt; der letzteren Form könne man nur dann den Vorzug geben, wenn man in der Kunſt etwas anderes als Kunſt, nämlich die bewußtloſe Natureinfalt, und ſtatt des über alles Menſchliche, ohne es zu verleugnen, dennoch erhaben bleibenden Idealgeiſtes die materielle Wärme der Empfindung und Leidenſchaft ſucht. Beiſpiele jenes ausdrücklich in dem Kunſtwerk vorgeführten Selbſtbewußtſeins der lyriſchen Poeſie gaben ihm faſt alle großen lyriſchen Künſtler: Pindar Horaz Hafis Petrarca Göthe, und er ſetzt ihnen ausdrücklich die in der Mitte des Volkes aus der Sagendichtung allmählich ſich erzeugende Liederdichtung, das Volkslied, entgegen, das bei hoher Trefflichkeit und ergreifender Innigkeit und Tiefe im Einzelnen doch nicht auf der eigentlichen idealen Höhe der lyriſchen Kunſt ſtehe.

Zu dieſer Anſicht haben zuerſt Weißes ſpeculative Vorüberzeugungen geführt; vor allem gab jener Begriff des modernen Ideals, das er ausdrücklich in der Kunſt als Kunſt fand, der künſtleriſchen Thätigkeit und Perſönlichkeit ſelbſt dieſen hohen Werth im Vergleich mit ihrem Erzeugniß; dann aber boten ſich als die thatſächlichen Belege dieſer Theorie faſt mehr noch als die angeführten Beiſpiele Byron und Rückert dar; der Poeſie des letzteren namentlich hat Weiße dauernd die höchſte Theilnahme geſchenkt. Ob nun die hier ausgeſprochene Anerkennung des Volkslieds nicht zu karg ausgefallen, laſſe ich dahingeſtellt; die Eigenthümlichkeit aber, die uns hier als weſentliche Form der Lyrik bezeichnet wird, erkennen wir als völlig berechtigte, doch nicht als ſo ausſchließliche an, wie ſie ſein müßte, wenn ſie wirklich mit dialektiſcher Nothwendigkeit an dem Begriff der lyriſchen Poeſie haftete. Gleichwohl ſind wir zur Beiſtimmung weit mehr als zum Widerſpruch gedrängt. Denn es iſt doch völlig wahr, daß das einzelne lyriſche Gedicht eine Art von Räthſel bleibt; von einzelnen Veranlaſſungen ausgegangen und durch eine beſtimmte Wendung der Gedanken und der Stimmung ſeinen Frieden mit dem Ideal machend, ſehnt es ſich gewiſſermaßen nach einer allgemeineren Beſtätigung ſeiner Wahrheit. Das Volkslied findet ſie, je nationaler es iſt, in dem ganzen Hintergrund der gemeinſamen Lebensanſicht, die es durch ſeinen Ton anklingt, und die ihm als begleitende Harmonie dient; das religiöſe Lied nicht minder in dem wohlbekannten Kreiſe von Geſinnungen und Glaubensüberzeugungen, aus denen es hervorgeht; die kunſtmäßige Lyrik muß ſich ſelbſt dieſe erklärende Baſis durch die Vielſeitigkeit ihrer Erzeugniſſe ſchaffen, in deren zuſammengefaßter Menge erſt der ganze und vollſtändige Werth jener individuellen Phantaſie klar wird, die ſich von den einzelnen Veranlaſſungen erregen ließ. Natürlicher wenigſtens iſt nun Nichts, als daß dieſes eigenthümliche Gepräge der Phantaſie und der Weltanſicht auch innerhalb der Poeſie ſelbſt ſich

nur als der Ausfluß der künſtleriſchen Individualität zu erkennen gibt, der es in der That ſein Daſein verdankt. Wie dieſe als die wirkende und arbeitende poetiſche Kraft der erzeugende Quell und das verknüpfende Band der einzelnen Productionen iſt, ſo mag ſie auch innerhalb derſelben ausdrücklich als die poetiſche Subſtanz auftreten, deren veränderliche und vergängliche Accidenzen die von ihr erzeugten Schönheiten ihrer Einzelſchöpfungen ſind. Und in der That ſind wir an dieſe Art der äſthetiſchen Schätzung ſchon längſt gewöhnt. Wie wir dem eigenthümlichen Styl eines großen Malers faſt mehr Beachtung ſchenken, als der Vollendung eines einzelnen ſeiner Werke, ganz ebenſo ſchätzen wir weit mehr den Geſammtcharacter eines lyriſchen Dichters, als die Tadelloſigkeit eines einzelnen Gedichtes. Aus einzelnen muſtergültigen Erzeugniſſen und vielen andern, die vereinzelt nur geringen Werth haben, ja ſelbſt in ihren beſtimmten Abſichten verfehlt erſcheinen würden, ſetzen wir uns das Ganze einer künſtleriſchen Intention, einer individuell gearteten Phantaſie zuſammen, die als ſolche, als dieſe lebendige geiſtige Individualität, uns begeiſtert. Man kann dieſe Wirkung vielleicht von keinem Dichter, Hafis vielleicht ausgenommen, ſo ſehr erfahren, als eben von Rückert, von dem Weiße ſie erfahren hat. Die unerſchöpfliche Productionskraft dieſes Lyrikers hat gar Manches hervorgebracht, was für ſich betrachtet unbedeutend und farblos erſcheint; um ihn wirklich zu genießen, iſt eine gewiſſe Maſſenhaftigkeit des Genuſſes nothwendig, entſprechend jener Vielſeitigkeit ſeiner Schöpfungen. Dann aber findet man, daß lange nachdem die beſtimmten Geſtalten ſeiner einzelnen Ergüſſe vergeſſen ſind, eine nachhaltige poetiſche Stimmung der Phantaſie zurückbleibt, gleich dem Glockenton, der ſich aus vielen kleinen und vergeſſenen Anſtößen ſummirt hat. Solchen Fällen nun entſpricht es ohne Zweifel, wenn die dichteriſche Perſönlichkeit, die in Wahrheit der zuſammenhaltende Mittelpunkt der uns eröffneten lyriſchen Welt iſt, auch innerhalb derſelben ſich aus-

drücklich als ſolcher, als der Dichter dieſer Gedichte darſtellt; nur die doctrinäre Zuſchärfung möchten wir vermeiden, die Weiße dieſem Gedanken gegeben hat.

Welchen Werth der Beginn unſerer klaſſiſchen Literatur auf jedes gelungene Lied legte, und mit welcher Andacht ſich darum wie um ein welthiſtoriſches Ereigniß, die allgemeine Discuſſion bewegte, iſt in Aller Erinnerung; die Ueberſättigung trat ſchnell mit der raſch geſteigerten Production und mit jener zunehmenden Bildung der Sprache ein, die eben faſt Jedem ein Gedicht gelingen ließ. Als Göthe mit Recht, obgleich nicht in eigener Perſon, den Dichtern aufgab, die Poeſie zu commandiren, drückte er damit nur dies Bewußtſein aus, daß den wahren Dichter nur dieſe unverlierbare Herrſchaft über das Ganze der poetiſchen Welt vor denen auszeichnet, welche die Natur in einzelnen Augenblicken zu unwillkürlichen Trägern einer dichteriſchen Stimmung macht. Seitdem haben ſich die Stimmen gemehrt, die den Werth der Lyrik überhaupt bezweifelten oder verneinten, und ſie ſind von den verſchiedenſten Seiten gekommen; Gutzkow und Gervinus begegnen ſich hier; ſie wollen beide den Dichter an Werken langathmiger Begeiſterung prüfen, am Epos und Drama, nicht an den kleinen Leiſtungen der Lyrik, in denen es nach Schillers Ausdruck dem niedlichen Geiſte leicht iſt, den Ruhm des Dichters zu uſurpiren; gegen den Dramatiker habe der Lyriker immer unendlich leichtere Arbeit und laufe mit geringerer Leiſtung dem größeren Entwurfe den Preis ab. Es würde mich mißtrauiſch gegen mich ſelbſt machen, wenn ich mich veranlaßt glaubte, über allgemeine Punkte Gervinus ernſtlich zu widerſprechen; in der That denke ich mich in Uebereinſtimmung mit ihm in Bezug auf die Bemerkung, die ich hinzufügen will. Ein Dichter iſt der allerdings noch nicht, dem ein poetiſcher Augenblick ſeines Lebens ein vollendetes Lied gelingen läßt; aber eben in dieſem Augenblick iſt dennoch in ihm die Poeſie in ihrer eigentlichſten und wahrſten Geſtalt lebendig geweſen. Zu jenen

Werken langathmiger Begeiſterung dagegen wirken die verſchiedenſten geiſtigen Kräfte ſo mannigfach zuſammen, daß das Urtheil häufig ſchwankend wird, ob wir den unzweifelhaften Eindruck, den ſie machen, im eigentlichen Sinne poetiſch nennen dürfen, und ob er nicht vielmehr der Aufregung anderer Intereſſen entſpringt, die im Ganzen der geiſtigen Cultur nicht geringeren, aber anders gearteten Werth haben. Dramatiſche Werke konnte Leſſing ſchaffen, die noch jetzt die Kritik gegen ſeine eigene Meinung gern als Dichtungen anerkennt; aber nicht das kleinſte lyriſche Gedicht gelang ihm mit Hülfe jenes künſtlichen Druckwerkes der Berechnung und Reflexion, dem er ſelbſt ſeine dramatiſchen Erfolge zuſchreibt. Seine eignen Bühnenwerke ordnete Göthe der größeren Darſtellungskraft Schillers willig unter; dennoch konnte er den Zweifel hegen, ob ſeines großen Nebenbuhlers geſammte Thätigkeit eigentlich dichteriſch ſei; aber er ſprach dieſen Zweifel mit voller Anerkennung der geiſtigen Bedeutſamkeit deſſelben aus. Mehr iſt es nun auch nicht, was ich dem Gedanken will: die bedeutende lyriſche Gabe iſt das unterſcheidende Kennzeichen der wahren Dichterſeele; aber ſie hilft unmittelbar das Gebiet der Poeſie nur, der ſie allein beſitzt noch nicht zubracht. Erzählung und Drama ſind Prüfſteine der Kraft des Geiſtes, aber doch ſind nur darin Bedeutſamkeit, Fleiß und Ueberlegung Werke zu ſchaffen, die bis auf den mangelnden Duft von den Erzeugniſſen eines reichen Geiſtes nicht unterſchieden zu ſein ſcheinen, als in lyriſcher Dichtung möglich iſt.

Ich ſollte nicht weiter über die verſchiedenen Gattungen der epiſchen Poeſie ſprechen zu müſſen. Man wird in der bequemen und läſſigen, aber ſachlich reichen Darſtellung Hegels, in der ſyſtematiſcheren Viſchers, in Carrieres Weſen und Formen der Poeſie (Leipzig 1854) die hierüber zur Sprache gebrachten Geſichtspunkte finden. Nur eine Controverſe iſt für deutſche Zuſtände wichtig: der Streit über den Werth der ausländiſchen Formen, in deren Nachahmung bald ein Vorzug der

Univerſalität, bald der Nachtheil gänzlicher Verwiſchung der nationalen Poeſie geſehen wird. Man iſt hierin nicht ganz billig geweſen. Von Voß und Klopſtock an, welche die antiken Formen der Poeſie in Deutſchland einbürgerten, hat die Mißgunſt gegen das Ausländiſche hauptſächlich die ſpäter aufkommende Nachahmung der ſüdeuropäiſchen und der orientaliſchen Muſter getroffen; Sonett und Ghaſele haben die Aechtung von denen erfahren, die von der Lyrik dem Volk verſtändliche und in ſein Gemüth übergehende Töne verlangten. Ihnen allen bis auf Julian Schmidt, deſſen Kritik unermüdlich gegen alles unnatürlich geſchraubte Weſen, großentheils Erbſchaft der romantiſchen Schule, geſprochen hat, iſt bereitwillig die in dieſen Formen liegende Verführung zu ſchellenlauter Formalität, ſowie ihr eignes Verdienſt, die Betonung des Geſunden, Verſtändlichen, Naturwüchſigen und claſſiſch Vollendeten, zugegeben. Dennoch ſcheint mir dies Verbannungsurtheil zu ſtreng, ganz verkehrt aber die Meinung derer, die nur ein Ausländiſches durch anderes, die Formen der modernen Völker und des Orients durch die des claſſiſchen Alterthums erſetzen möchten. Mit den beiden erſten Völkergruppen verknüpft uns eine weit größere Analogie der Weltanſicht und der Gefühlsweiſe, als mit der antiken Kunſt; und die Erfahrung hat gezeigt, daß eben deshalb auch die künſtlichen Formen jener Poeſien ſich unſerem Geſchmack leichter aſſimiliren, als die der Alten. Nur dem Hexameter und dem Diſtichon iſt es gelungen, eben weil ihr gleichmäßiger Fluß das Characteriſtiſche des antiken Formprincips nicht gar zu auffallend werden läßt, ſich in Deutſchland ausreichend einzubürgern; wer aber aufrichtig ſein will, wird zugeſtehen, daß eine Atmoſphäre undefinirbarer Langweiligkeit die deutſchen Nachahmungen horaziſcher und pindariſcher Oden drückt. Gar nicht, als wenn dieſe Formen an ſich mißfielen; im Gegentheil man bewundert ihre Schönheit in den Originalen, aber man bewundert ſie eben als Ausdruck einer ganz fremden Gefühlswelt, die ein Recht hatte

ſie ſich zu geben, die man aber nicht innerhalb des modernen Lebens wieder aufzuwecken wünſchen kann.

Die einſeitige Bevorzugung nationaler Formen ſcheint mir auch dadurch nicht begründet, daß außer der Fremdheit überhaupt auch die Künſtlichkeit der fremden die in ihnen niedergelegte Poeſie von der Wirkung auf das Volk abhalte. Es iſt genug, wenn der gebildete Theil der Nation mit aufrichtiger und warmer Verehrung den Schatz tiefer Poeſie hegt und genießt, den die noch poetiſcher geſtimmte Vorzeit des Volks in ihren Liedern uns überliefert hat, und es iſt wahrlich zu befürchten, daß eben in der Gegenwart dieſe Würdigung lebhafter und inniger in den künſtlicher vorgebildeten Kreiſen der Geſellſchaft iſt, als in jenen, aus denen die Volkspoeſie einſt wirklich entſprang. Aber die Poeſie hat durchaus nicht die Pflicht, nur der Spiegel des allgemeinen Volksgeiſtes zu ſein und nur die Stimmungen zu wiederholen, die ſich ohnehin regen; ſie hat unzweifelhaft auch Recht und Beruf, in ſtreng kunſtmäßiger Form und in allem ihr möglichen Reichthum der Formen äſthetiſche Güter hervorzubringen, zu deren Genuß ſich der Geiſt der Nation ſelbſt erſt erziehen muß. Göthe und Schiller haben nicht anders gehandelt, und in welchem Grade es ihnen gelungen iſt, die irrende poetiſche Sehnſucht der Deutſchen zum Bewußtſein deſſen zu bringen, was Poeſie iſt, wiſſen wir und danken es ihnen; auch Rückert, gegen deſſen buntfarbige Künſtlichkeit ſich die meiſten dieſer Vorwürfe concentriren, wird es noch gelingen, Sympathie und Verſtändniß für die poetiſche Welt zu gewinnen, die ſeine überaus ſcharf gezeichnete künſtleriſche Individualität vor uns eröffnet.

Was in Deutſchland über dramatiſche Poeſie vor Leſſing theoretiſirt worden iſt, kann auf ſich beruhen; doch auch ihn ſelbſt erwähne ich nur kurz. Die Zeitumſtände, die ſein Auftreten zur Epoche machten, liegen meiner Darſtellung ferne; der Werth ſeiner Lehren aber iſt kaum ohne die ſcharfſinnig zergliederten Beiſpiele zu ſchätzen, an denen die prächtige Lebendigkeit ſeiner Polemik ſie entwickelte.

Erzählung vergangener Dinge darf eine Vielheit von Geſchichten nebeneinander verlaufen laſſen; ſie kann mit Unterbrechung des Zeitverlaufs von der einen zu den Anfängen der andern zurückkehren. Die dramatiſche Darſtellung, die Gegenwärtiges ſinnlich an uns vorüberziehen läßt, iſt an den Zeitverlauf gebunden; immer vorwärts getrieben bedarf ſie eines ſtrafferen linearen Zuſammenhangs, einer Reihe von Begebenheiten, die ſich auseinander in urſächlicher Verkettung entwickeln. Dieſe Einheit der Handlung ſei das Geſetz der antiken Dramatik geweſen; Einheit des Orts und der Zeit habe ſie nicht principiell verlangt, obgleich wegen techniſcher Schwierigkeit der Scenenverwandlung und wegen herkömmlicher Verknüpfung der Handlung mit dem Chor meiſtens beobachtet. Unſtreitig beſſer, ſtimmt Leſſing El. Schegel bei, führe der Dichter uns ſeinen Perſonen dahin nach, wo ſie etwas zu thun, als daß er uns zu Gefallen ſie nöthige, alle an denſelben Ort zu kommen, wo ſie Nichts zu ſuchen haben. Eben ſo wenig findet er die Zeitbeſchränkung der dramatiſchen Ereigniſſe auf einen Tag oder dreißig Stunden nothwendig, wie ſie die Franzoſen nach einer ariſtoteliſchen Stelle verlangten, deren Sinn neuerdings wieder durch G. Teichmüller (Ariſtoteliſche Studien. I. 1867) controvers geworden iſt. Das griechiſche Drama vertrug dieſe Engzeitigkeit; es enthielt meiſt nur die raſchablaufende Kataſtrophe, deren Vorbedingungen aus der Mythologie bekannt waren und auf der Bühne durch Erzählung vergegenwärtigt wurden; der erweiterte Plan moderner Schauſpiele, die einen bildſamen Character durch die

allmähliche Verwicklung in ſein Verhängniß begleiten, geſtattet Gleiches nicht. Sinnlos, bemerkt Leſſing, ordne man Begebenheiten ſo, daß ihr eintägiger Verlauf zwar phyſiſch möglich, zugleich aber unglaublich wird, daß vernünftige Menſchen mit der hierzu nöthigen Ueberſtürzung handeln würden. Die Verletzung dieſes moraliſchen Zeitmaßes, das den Ereigniſſen um ihres Gewichtes willen gebührt, beleidige ſtets; nicht ſtets die des phyſiſchen, das ſie zu ihrer Verwirklichung bedürfen; kein Grund aber beſtehe, der Summe der dramatiſchen Vorgänge überhaupt ein beſtimmtes Zeitmaß zu ſetzen. Die Einheit der Handlung habe die franzöſiſche Bühne leicht genommen, dieſe Nebendinge ungehörig zu Geſetzen geſchärft; von ſolchen Beſchränkungen befreite Leſſing die dramatiſche Poeſie, auf Shakeſpeare hinweiſend, den er jener weſentlichen Forderung um ſo mehr genügen fand.

Ueber den Bau der Fabel vertheidigt Leſſing die ariſtoteliſchen Sätze; dies übergehe ich. Das dichteriſch Mögliche erſchöpfen die Kategorien des Griechen doch nicht, und zum Theil ſind ſie, von antiken Beſonderheiten abſtrahirt, nicht von gleichem Werth für uns. Seine eigenen Anſichten gibt Leſſing nur beiläufig. Shakeſpeares Richard III. mißbilligend mag er nicht allen durch gehäufte Entſetzlichkeiten erzeugten Gemüthsjammer durch Berufung auf hiſtoriſche Wahrheit ſich rechtfertigen laſſen. Geſchehe Schreckliches wirklich, ſo werde es guten Grund in dem unendlichen Zuſammenhang aller Dinge haben; aber die unbegreiflichen Wege der Vorſehung dürfe nicht der Dichter in den engen Cirkel ſeines Werkes flechten, das aus dem großen Ganzen nur wenige Glieder herausnehme. Aus dieſen müſſe er ein neues Ganze machen, das ſich völlig in ſich ſelbſt runde und keine Schwierigkeit enthalte, deren Löſung nicht in ihm, ſondern nur außer ihm in dem undarſtellbaren Zuſammenhang aller Dinge zu finden wäre. Zu dieſer Forderung in ſich abgeſchloſſener poetiſcher Gerechtigkeit fügt Leſſing auf Anlaß von Corneilles Rodogune die andere der Einfalt, die das Genie liebe, während der Witz

Verwicklung ſuche. Nur in einander gegründete Begebenheiten, Ketten von Urſachen und Wirkungen verlangt er, mit Ausſchluß jedes Ungefährs; ſo habe das Alterthum die dramatiſche Fabel von allem Zufälligen befreit, und zu dem knappen und vollſtändigen Idealbegriff eines bedeutungsvollen Ereigniſſes geläutert. In Allem führt Leſſing hier denſelben Kampf, den auf dem Gebiet der Plaſtik Winckelmann für alles Einfache, Große und Natürliche gegen die ſchwülſtige Verſchrobenheit des Zeitgeſchmacks führte.

Komiſches und tragiſches Drama beachtet die Hamburgiſche Dramaturgie gleichmäßig. Aus den beabſichtigten Eindrücken auf das Gemüth und aus den Mitteln zu ihrer Verwirklichung ſucht Leſſing die nähern Geſetze beider; auf gleichem Wege und in ſtets freudig hervorgehobenem Einklang mit Ariſtoteles. Mitleid und Furcht und die Reinigung beider Leidenſchaften hatte dieſer als weſentliche Wirkung der Tragödie bezeichnet. Was Leſſing hierüber ſcharfſinnig bemerkt, gehört dennoch nicht zu ſeinen fruchtbarſten Lehren. Ueber jene Reinigung hat in unſern Tagen Jac. Bernays eine neue Erörterung veranlaßt, der Streit der Meinungen zeigt indeſſen, daß der ariſtoteliſche Text zu fruchtbarer Deutung zu knapp iſt; ohnehin würde man die Wirkung der Tragödie leichter durch Beobachtung deſſen, was wir ſelbſt noch lebendig von ihr erfahren, als durch Entzifferung Schriftſtellen beſtimmen.

Den allgemeinen philoſophiſchen Gedanken, den eine Begebenheit einſchließt, nicht ihre hiſtoriſche Geſtalt, hält Leſſing mit Ariſtoteles für den Gegenſtand der Tragödie und die Geſchichte iſt ihm für den Dichter nur ein Vorrath intereſſanter aber beliebig umzugeſtaltender Stoffe. Heiliger ſind ihm die Charactere; unſer Intereſſe hafte nicht an den Thatſachen, ſondern daran, daß wir ſie von beſtimmten Characteren folgerecht hervorgebracht ſehen. Zwar dürfe der Dichter vorgefundene That-

ſachen nicht nur durch die Charactere, die wirklich ihre Urſache waren, ſondern auch durch andere ſeiner Abſicht paſſendere motiviren; nur ſolle er dann auch die hiſtoriſchen Namen weglaſſen; er würde durch ſie uns in Widerſpruch mit der Kenntniß ſetzen, die wir ſchon haben und uns betrügeriſche Perſonen vorführen, die ſich für etwas ausgeben, was ſie nicht ſind. Aber gleichen pſychologiſchen Zwieſpalt würde auch jede willkürliche Veränderung der großen Thatſachen erzeugen, die in der Geſchichte überhaupt feſtſtehen und kein Drama dürfte Hannibals Schickſal unter der Vorausſetzung ſeiner Niederlage bei Cannä conſtruiren. Auch die Begebenheiten laſſen ſich alſo nicht ſchlechthin ändern, ſo lange überhaupt Anknüpfung an die Geſchichte ſtattfinden ſoll. Und ganz kann dieſe nicht vermieden werden; eine Kunſt, die nicht Töne und Schatten, ſondern wirkliche Menſchen mit menſchlichen Intereſſen vorführt, muß ihre Handlung in irgend eine Zeit, irgend ein Volk verlegen. Sie kann ſie ſo geſtalten, daß ſie nur als Beiſpiel der in dieſer Kulturperiode möglichen Geſchicke dient, und dann gilt die geſchichtliche Treue nur der Schilderung der letzteren; wählt ſie aber zur Darſtellung weltgeſchichtliche Thatſachen, ſo ſteht ihr nur noch frei, zu dem geſchichtlich Notoriſchen, ſowohl in Characteren als Begebenheiten, die ſtets große Fülle des hiſtoriſch unbeachtet Gebliebenen zu ergänzen, oder das Zweifelhafte ſo zu geſtalten, daß ein vollſtändiges, verſtändliches und poetiſcher Gerechtigkeit theilhaftes Ganze eines großen Geſchickes entſteht. Ausführlich hat dieſe ganze Frage Th. Rötſcher discutirt (Cyclus dramat. Charactere II. 1846); praktiſch hat die moderne Kunſt dieſe Vertiefung und Ergänzung des geſchichtlich Bekannten ſogar überwiegend gerade an den Characteren verſucht.

Im engſten, leider unlösbaren Anſchluß an die Kritik beſtimmter Werke enthält die Hamburger Dramaturgie noch eine Fülle hier nicht wiederholbarer Belehrungen. Mit voller Bewunderung dieſer Leiſtungen finden wir doch in ihnen den beſtimm-

ten Begriff des Tragiſchen nicht entwickelt, der Leſſings kritiſches Gefühl ſicher leitete. Auch Schillers Aufſatz über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden ſpricht gar nicht von denen, die wir jetzt ſo nennen würden, ſondern von erhabenen Aufopferungen, erſchütternden Schritten der Verzweiflung, großen Leiden überhaupt; ſelbſt das Leiden des Unſchuldigen fand Schiller einmal tragiſcher als das des Schuldigen; in der Abhandlung über die tragiſche Kunſt aber fragt er nur, wie die Kunſt, deren Zweck Vergnügen ſei, dazu komme, Luſt durch Schmerz zu erzeugen; Möglichkeit und Mittel dieſes Verfahrens werden dann ſcharfſinnig entwickelt. A. W. Schlegel in den Vorleſungen über dramatiſche Poeſie (S. W. V. 41) trennt durch Ernſt und Scherz Tragödie und Luſtſpiel; er verwechſelt mit dem eigentlich tragiſchen Affect die elegiſche Stimmung, die aus der Ueberlegung unſerer menſchlichen Hinfälligkeit entſteht. Dieſe Vermiſchung des nur Traurigen mit dem Tragiſchen und die ganze blos pſychologiſche Behandlung der Sache beendigte erſt der Einfluß der idealiſtiſchen Philoſophie; durch ſchärfere Beſtimmung der Begriffe einer tragiſchen Schuld und der ſie ſühnenden Gerechtigkeit ſtellte ſie den idealen Gehalt feſt, durch deſſen dichteriſche Verkörperung die Tragödie mit äſthetiſchem Recht jene Gemüthserſchütterungen zu bewirken ſucht. Die Ausbildung der Anſichten kann ich jedoch nicht Stufe für Stufe, von Schelling und beſonders von Solger aus, bis auf unſere Zeit verfolgen.

Man fand zuerſt, daß Unglück durch unergründliches Schickſal oder unberechenbaren Schluß höherer Mächte auf ein menſchliches Haupt gehäuft, zwar jammervoll aber nicht tragiſch iſt, daß hierin in einzelnen Fällen die erkältende Wirkung des antiken Drama, ſeine ergreifende aber darin beſteht, daß doch immer eine Schuld auch ſchon in der übermüthigen Zuverſicht des Menſchen liegt, ſich auf ſich ſelbſt zu ſtellen und von ſeinen eignen Thaten ſichere Lenkung ſeiner Geſchicke zu hoffen. Man fand ferner, daß Strafe frei verübter Verbrechen zwar die bürgerliche

aber nicht die poetiſche Gerechtigkeit, Strafe des unwiſſentlich Verfehlten keine von beiden, ſondern nur die gleichgültige Forſchung nach dem unvermeidlichen Zuſammenhang der Dinge befriedigt. Die tragiſche Schuld mußte mit dem zuſammenhängen, was an dem verhängnißvollen Handeln berechtigt iſt, nicht eine leicht vermeidbare That der Willkür ſein, ſondern ein unvermeidlicher Fehl, zu dem den endlichen Geiſt die Mängel ſeiner Endlichkeit eben in ſeinem gerechten Streben hinreißen. Nicht eigentlich und nicht vorzugsweis an dem ſittlich Böſen übt die Tragödie ihre erhabene Vergeltung; was nichts weiter als bös iſt, geht auch in ihr, wie alles Gemeine, klanglos zum Orkus; unſere Furcht und unſer Mitleid gilt in ihr der Unfähigkeit des Menſchen zur Selbſtgerechtigkeit, zur Auffindung eines fehlloſen Wegs im Conflikt der Pflichten, zur Verwirklichung einer Idee ohne Verletzung anderer, die ſich an ihm rächen. Vor dieſen Verwicklungen iſt nur ein Schutz: die völlige Unbedeutendheit; wer thätig in die Welt tritt, verfällt ihnen und es iſt, wie Hegel ſpricht, das Vorrecht großer Seelen, ſo ſchuldig zu werden. Seine Verſöhnung aber hat das Tragiſche in dem Bewußtſein von der Wiederherſtellung der vernünftigen Weltordnung, von der Würde des perſönlichen Geiſtes, der doch der einzige Verwirklicher der Ideen iſt, und von der Unvergänglichkeit deſſen, was nach der Aufopferung ſeiner einſeitigen Endlichkeit als ſeine geläuterte Geſtalt aufbewahrt wird.

Nicht allein durch eine bedeutende That lädt der tragiſche Charakter ſeine Schuld auf ſich; auch durch unbedeutende Unterlaſſung in der Mitte eines Strebens, das den Wagenden verpflichtet, in ſeinem Thun vollſtändig zu ſein und den Zufall zu beherrſchen; ſelbſt dies Streben muß nicht immer handelnd vordringen, ſondern mag in der Behauptung einer gewiſſen Weiſe des Daſeins und Lebens beſtehen; immer aber knüpfen ſich die tragiſchen Affecte an den Willen, der kurzſichtig oder ſich ſelbſt verblendend die Bedingungen ſeines Scheiterns ſelbſt erzeugt.

Die verſchiedenartigen und verſchiedenwerthigen Formen des Tragiſchen, die hieraus und die andern, die aus dem Gewicht entſtehen, das auf die einzelnen ſittlichen Ideen ein Zeitalter anders als ein anderes vertheilt, ſind Gegenſtand einer langen Reihe von Unterſuchungen geweſen. Ich nenne als Anfangspunkt A. W. v. Schlegels Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur (1809), welche zuerſt einen Ueberblick der dramatiſchen Ideen und Kunſtwerke aller Zeiten und Völker verſuchten; als Endpunkt die dialektiſche Darſtellung Viſchers in ſeiner Monographie über das Tragiſche und in dem Syſtem der Aeſthetik. Unaufführbar liegen dazwiſchen zahlreiche Bemühungen der Philologie um die Würdigung der antiken Tragödie, und für Deutſchland beſonders wichtig die Arbeiten, die mit liebevollſter Hingebung Shakeſpeares Kunſt zu verſtehen ſuchten. An ihm bildeten Göthe und Schiller ihre dramatiſche Einſicht aus und hinterließen uns in ihrem Briefwechſel Zeugniſſe ihres Gewinns; aus der Betrachtung ſeines Genius haben Ulrici und Gervinus in größeren Werken unſere äſthetiſche Kritik geleitet und berichtigt. Auf ſein Beiſpiel endlich und zugleich auf das der Alten iſt hauptſächlich gebaut, was G. Freitag über die Technik des Drama (1866), alten Beſitz der Aeſthetik durch ſchätzbaren eigenen Ertrag vermehrend, zuſammengeſtellt hat.

Ueber die Komödie darf ich um ſo kürzer ſein, je länger uns früher der Begriff des Komiſchen gefeſſelt. Sehr einfach ſpricht ſchon Leſſing das Weſentliche aus. Die Komödie wolle durch Lachen beſſern, nicht eben durch Verlachen; auch nicht gerade diejenigen Unarten, über die ſie lachen macht, noch weniger allein die Perſonen, an denen ſich lächerliche Unarten finden. Ihr allgemeiner Nutzen ſei Uebung der Fähigkeit, das Lächerliche überall und in jeder Verkleidung zu entdecken; Thorheiten, die wir nicht haben, haben andere, mit denen wir leben müſſen; es ſei erſprießlich ſie kennen zu lernen. Dieſe Stelle lenkt in ihrer für uns veralteten Faſſung doch ſchon von den früher allein feſtge-

haltenen Zwecken directer moraliſcher Erziehung zu der allgemeineren intellectuellen Luſt hinüber, die aus der Betrachtung aller harmloſen Mängel unſerer Natur und unſers Lebens entſpringt. Dieſem Wege folgte die Aeſthetik, je mehr die komiſche Poeſie aller Zeiten in ihren Geſichtskreis trat. Dem mäßigen Vergnügen der blos ſatiriſchen Komödie, die an typiſch verallgemeinerten Figuren leicht rubricirbare Fehler ſtraft, lernte ſie die feineren Darſtellungen individueller Charactere vorziehen, in denen, mit dem Guten der menſchlichen Natur verknüpft oder aus ihm hervorgewachſen, mancherlei komiſche Züge ſich zu einem nur poetiſch auffaßbaren, aber undefinirbaren Ganzen miſchen; der mageren abſtracten Fabel, die mit pädagogiſcher Deutlichkeit auf einen beſtimmten Fehler ſeine Strafe folgen läßt, ſtellte ſie die realiſtiſch volle Schilderung des Lebens, des Zufalls der mit uns ſpielt, der Intrigue, in deren Anſpinnung ſelbſt uns ein Lebensgenuß liegt, und wiederum des Zufalls oder der inneren Ungereimtheit entgegen, durch welche ſie vereitelt wird; von den kleinen Thorheiten, die unſer Intereſſe eigentlich nur mäßig reizen, weil ſie vermeidbar ſind und gar nicht in der Welt zu ſein brauchten, folgte die Theorie dann der ariſtophaniſchen Komödie in die großartige Schilderung der böſen und verkehrten Mächte nach, zu denen ſich, das ganze Leben der Menſchheit verderbend, der unvertilgbare Unverſtand entwickelt; und gleichzeitig fand ſie bei Shakeſpeare, wie in einem milden Gegenbild, den Sturm der ſtrafenden Satire in verhüllten Humor verwandelt, der das Kleine und Geringfügige auf dem ernſten Hintergrund eines von wahrhafter und echter Leidenſchaft bewegten Lebens zu zeichnen liebt, und nicht nur ſpottend aus dieſem Großen die komiſchen Auswüchſe wuchern läßt, ſondern auch, wie dem Luſtſpiel anſteht, überall die kleinen Elemente des Glückes aufzufinden weiß, die dem Menſchen mitten in der neckiſchen Verwicklung ſeines Schickſals, und aus ihr, und aus ſeinen Wunderlichkeiten entſpringen. Aber über dieſen Reichthum der verſchiedenartigſten Geſtaltungen muß ich auf

die oft genannten Quellen, auf die literargeſchichtlichen und kritiſchen Studien, die ſich um dieſe Meiſterwerke bemühen, endlich auf die ſyſtematiſche Arbeit von Bohtz verweiſen. (Ueber das Komiſche und die Komödie 1844.)

Aus dieſer Fülle hebe ich nur einen Punkt, die Vergleichung des antiken und des modernen Drama hervor. Deutſchland, weſentlich philologiſch gebildet, entzieht ſich ſchwer der Verſuchung, den großen Geiſt der Antike überall zum maßgebenden Geſetz zu machen, verdrießlich in der Bemängelung kleiner Flecken des Modernen, erfinderiſch in gelehrter Vertheidigung großer Gebrechen des Alterthums zu ſein und ſich künſtlich völliges Genügen an Leiſtungen einzureden, die unſerer Weltauffaſſung zu ferne ſtehen, um die Bedürfniſſe unſers Herzens wirklich zu befriedigen. Nun war es allerdings unmöglich geworden, die wachſende Theilnahme für das moderne Drama, für Shakeſpeare vor allen, unſerem Volke wieder abzurathen; dennoch rechtfertigte ſich über dieſe Theilnahme auch nach Leſſing die wiſſenſchaftliche Aeſthetik lange mit ſcheuem Seitenblick auf die geſetzgebende Antike, während unwiſſenſchaftlicher Geſchmack oft regellos genug für die mißverſtandene Größe des Neuen ſchwärmte. Ulrici (Shakeſpeares dramat. Kunſt. 1847. S. 792.) ſchildert die Geſchichte dieſer ſtreitenden Meinungen, und war ſelbſt der Erſte, der den dramatiſchen Styl des großen Briten zu verſtehen und zu rechtfertigen ſuchte. Völlig brach jenen Bann Gervinus mit dem ausgeſprochenen Vorhaben, Shakeſpeare ebenſo als typiſchen Vertreter des Drama zur Anerkennung zu bringen, wie Homer uns für den des Epos gilt. Dieſe Begeiſterung, auch durch Rümelins vortreffliche Shakeſpearſtudien eines Realiſten (1866), welche die Verdienſte unſerer eigenen Dichter gegen das erdrückende Uebergewicht des fremden hervorhoben, nicht weſentlich zu erſchüttern, war durch keine unverſtändige Geringſchätzung der Alten getrübt, erkannte vielmehr deren Größe willig an; ſie hat Gervinus zu Interpretationen der einzelnen Stücke geführt, in denen Manche

einige Neigung zu doctrinärer Conſtruction zu ſehen glaubten; die allgemeinen Anſichten aber, die der Schluß ſeines Buchs (Shakeſpeare 3. Aufl. 1862) über dramatiſche Poeſie überhaupt und über die weſentlichen Differenzen des antiken und des modernen entwickelt, dürfen wir auch als das anzuerkennende Schlußwort der deutſchen Aeſthetik über dieſe Frage betrachten.

Druck von C. H. Schwarz in München.

BOUND IN LIBRARY

Digitized by Google